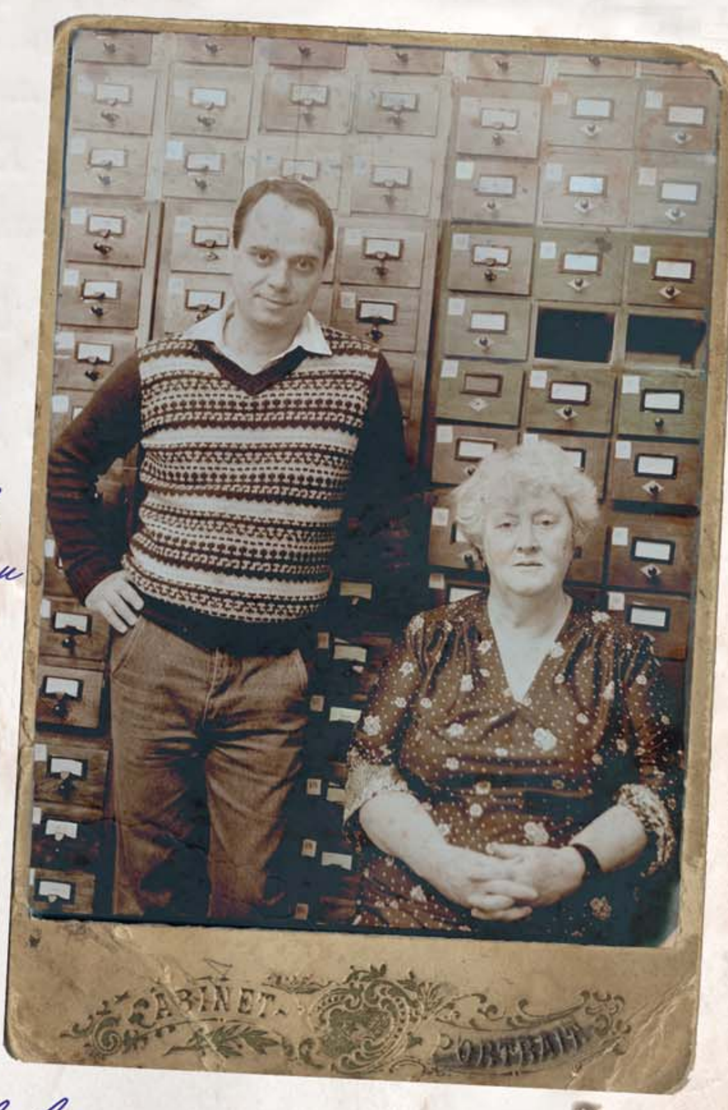
Еврейские кинематографисты в Украине

Первая и третья
главы написаны
Ю. Морозовым,
вторая и четвертая
составлены из материалов,
собранных Ю. Морозовым
и Т. Деревянко

Москва. ЦГАЛИ. 1991



Морозов Юрий Зиновьевич.
Киновед, кандидат искусствоведения,
автор ряда публикаций по истории украинского
кино и телевидения. С 1972 по 1991 год — редактор
киностудии имени А. Довженко. С 1992 года
работает на телевидении. Был автором и ведущим
первой в Украине телепрограммы о еврейской
истории и культуре „Менора". В настоящее
время — программный директор
телеканала „1+1".

Деревянко Татьяна Тимофеевна.
Заслуженный работник культуры Украины.
С 1956 года — бессменный директор
музея киностудии имени А. Довженко. Автор
многочисленных публикаций, составитель
сборников материалов
по истории украинского кино, организатор ряда
международных выставок.

Ю. Морозов   Т. Деревянко

Еврейские кинематографисты в Украине

1917–1945 гг.

Особая благодарность за содействие в сборе материалов:

Э. Амчиславскому, А. Бернштейну, А. Борщаговскому,
И. Гричеру, В. Заболотной-Бучме, И. Кривохатскому,
Т. Кульчицкой, И. Левитасу, Е. Марголиту,
В. Миславскому, Л. Несветий, Л. Роднянской,
Е. Роом, С. Сковородниковой, Р. Тышковцу,
Е. Пономаренко, Г. Шумской,
Р. Янгирову, Б. Козаченко.

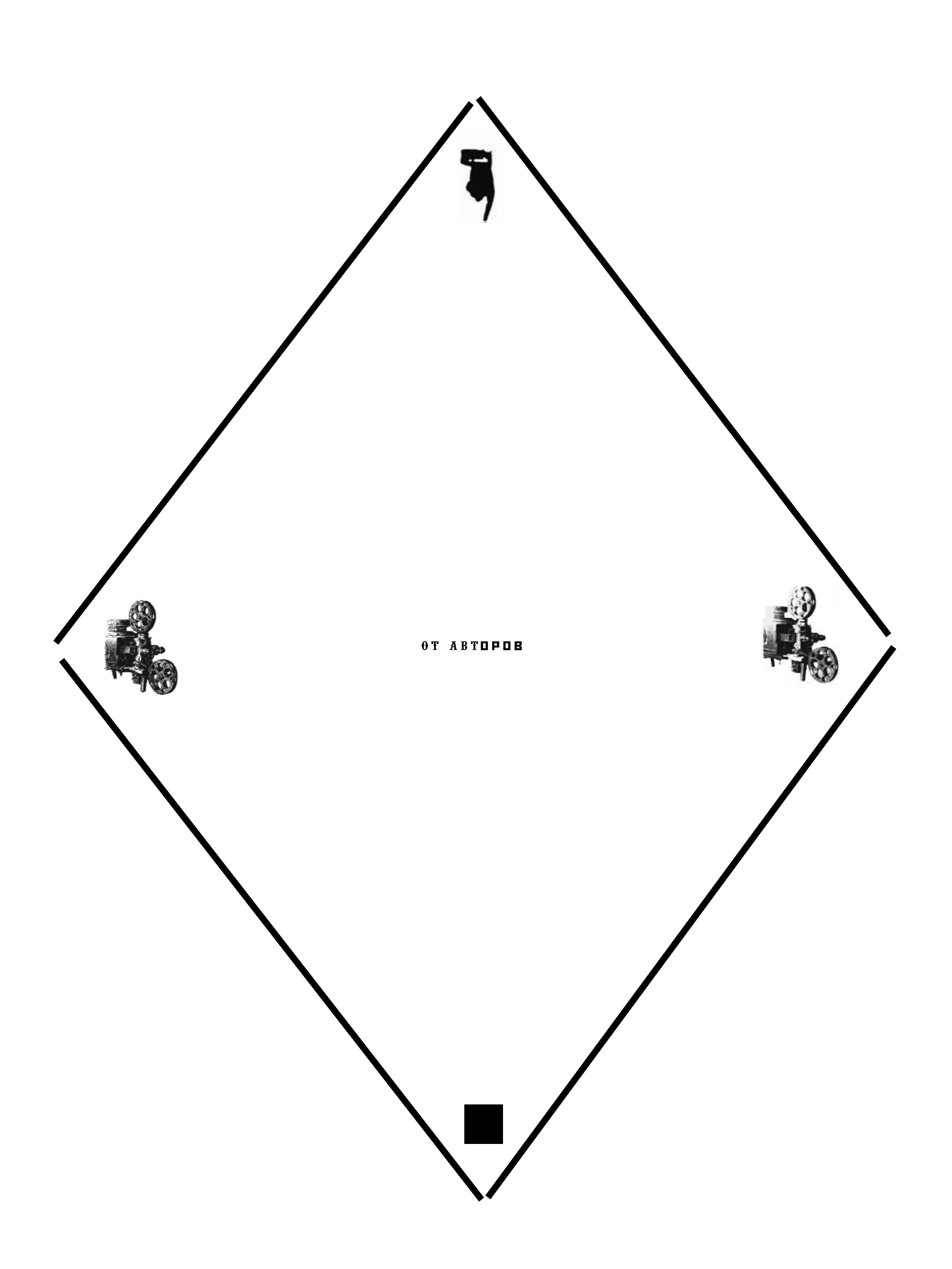
Координатор проэкта Л. Финберг

Литературный редактор М. Петровский
Корректоры Т. Муратова, Н. Аникеева
Идея оформления П. Фишель
Дизайн П. Фишель, А. Ходченко
Художественная верстка И. Сак, Т. Мосиенко
Шрифтовой проект И. Сак
Клонмейстеры П. Фишель, И. Сак, А. Ходченко

ЕВРЕЙСКИЕ КИНЕМАТОГРАФИСТЫ В УКРАИНЕ

1910 – 1945 гг.

ОГЛАВЛЕНИЕ



ОТ АВТОРОВ

Основу этой книги составляют материалы выставки «Еврейские кинематографисты в Украине. 1910 — 1945». Выставка впервые проводилась в Киеве в сентябре 1991 года, в дни Мемориальной недели, посвященной 50-летию трагедии Бабьего Яра. Одновременно была показана ретроспектива тринадцати фильмов на еврейскую тему, из которых семь картин снимались в период с 1910 по 1945 год на украинских студиях. Это лишь малая часть того, что было сделано, но фактически все, что уцелело и сохранилось вопреки обстоятельствам.

Более сорока лет в бывшем Советском Союзе еврейская тема в кино считалась закрытой. Новые игровые фильмы не снимались, а созданные ранее просто замалчивались. Естественно, что никаких киноведческих исследований этой темы в то время не было и быть не могло.

Наконец в 1990 году наступила пора гласности, отмены цензурных запретов, переоценки нормативной эстетики «соцреализма», и мы решили восстановить историческую справедливость — вернуть из небытия незаслуженно забытые имена еврейских режиссеров, сценаристов, актеров.

В это же время в Украине обозначились первые попытки возрождения еврейской культуры — появились еврейские газеты, журналы, театральные спектакли и фильмы «одесского розлива». В силу своей новизны еврейская «экзотика» вызывала общественный интерес. Как мы полагали тогда, выставка и ретроспективный показ еврейских фильмов могли бы стать связующим звеном между прошлым и настоящим. В них не было подделки, но была убедительность документа. Старые фильмы делали мастера, которые не сочиняли еврейскую жизнь. Они ее прожили.

Начало XX века стало временем, когда своеобразие культуры евреев Восточной Европы, говоривших на языке идиш, ярко проявлялось в литературе, театре, живописи и музыке. Благодаря этому миру открылся особый уклад жизни и характер мышления народа, долгое время существовавшего в искусственной изоляции, в так называемой «черте оседлости».

Еврейское кино со всеми его тематическими и художественными особенностями возникло как явление, производное от идишистской культуры, и в дальнейшем не случайно разделило ее трагическую судьбу.

Понимая, что евреи — режиссеры, актеры и сценаристы, которые в разные годы работали на киностудиях Одессы и Киева, неотделимы от многонациональной творческой среды, существовавшей тогда в Украине и России, мы тем не менее хотели подчеркнуть их принадлежность к долгое время гонимой культуре, исторической памяти и реалиям жизни еврейского народа. Поэтому название выставки и ретроспективы было в значительной степени полемичным, нарушавшим общепринятые определения, согласно которым все кинематографисты, представлявшие дореволюционное кино, считались российскими, а союзное — советскими.

Поначалу мы не предполагали, что сбор материалов окажется таким сложным и длительным, как это произошло в дальнейшем. Выставка должна была дать наглядное представление о том, чем занимались в Украине еврейские кинематографисты, откуда пришли, куда исчезли, что оставили после себя. Мы пытались найти документальные свидетельства их работы, но, к сожалению, опоздали.

Войны, репрессии и гонения на интеллигенцию, прокатившиеся по Украине, сделали свое дело. То, что осталось, пришлось собирать буквально по крупицам в государственных архивах Киева, Москвы и Одессы. Часть фотографий была найдена в чудом уцелевших семейных архивах. Многое удалось обнаружить в замечательной кинопериодике десятых и двадцатых годов прошлого столетия. Все изобразительные материалы: портреты, кадры из фильмов, рабочие моменты, рекламные объявления, рисунки, эскизы, а также архивные документы и отзывы прессы — свидетельствовали о том, что фильмы из еврейской жизни занимали в репертуаре киностудий Украины заметное место как до революции, так и при советской власти в середине двадцатых годов.

При этом картины, связанные с еврейской тематикой, не были явлением обособленным. Они всегда находились в едином русле кинопроцесса, который складывался в Украине. Их авторы часто работали вместе с мастерами, чьи идеи определялись особенностями украинской национальной киношколы. Можно говорить и об еврейском участии в организации кинодела. Уже в начале прошлого века в Украине кинематография стала отраслью. Она включала в себя и производство фильмов, и сеть проката, прессу и специальное образование. По мере погружения в тему становилось очевидным, что ее границы неуклонно расширяются. Скупые сведения о творческих биографиях обрастали подробностями.

За архивными документами и фотографиями вырисовывались судьбы, в большинстве случаев весьма драматичные. Создателям еврейских фильмов приходилось творить на переломе исторических эпох, зачастую вопреки обстоятельствам. Но при всех властях — под пристальным вниманием политической цензуры.

За прошедшие годы выставка «Еврейские кинематографисты в Украине. 1910 — 1945» была представлена в Варшаве и Кракове, а фильмы из ретроспективы, помимо этих городов, показаны также в Будапеште, Нью-Йорке, Брюсселе и Париже. Всюду мы встречались с неизменным интересом зрителей, историков кино, специалистов по иудаике к этой до сих пор не очень известной странице еврейской культуры.

Однако проведение выставок связано с большими организационными трудностями. Кроме того, на выставке не всегда есть возможность глубоко ознакомиться с содержанием материалов, размещенных на стендах. Это привело нас к мысли об издании книги, которая позволила бы неспешно вникнуть в суть документов, детально рассмотреть фотографии, благодаря чему собранное нами обрело бы новую жизнь. К счастью, поддержка Американского Совета Научных Обществ (ACLS) и Института иудаики позволила осуществить эту идею.

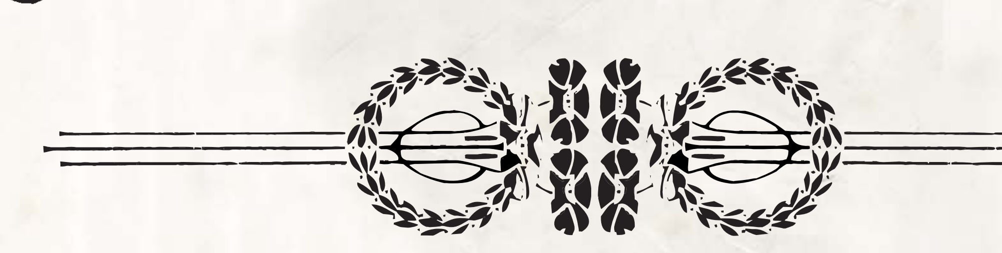
Книга называется так же, как и выставка — «Еврейские кинематографисты в Украине. 1910 — 1945», сохранен и документальный характер изложения материала о творческом пути режиссеров, актеров, организаторов кинопроизводства и проката. Изобразительный ряд является таким же важным элементом книги, как и текст — биографические статьи, основанные на фактах, найденных в различных киноведческих изданиях, фрагменты отзывов прессы, сценариев и либретто еврейских фильмов.

В силу исторических обстоятельств кинематография в Украине за короткий отрезок времени дважды отстраивалась заново. В первый раз, когда новый вид искусства начал завоевывать массового зрителя. Во второй — когда новая власть перечеркнула дореволюционный опыт и практически с нуля создавала государственную систему советского кино. Хронологические рамки двух частей книги обусловлены тем, что два поколения еврейских кинематографистов были участниками этого процесса.

К сожалению, мы не смогли представить творческие портреты всех, кто того заслуживает. Существуют еще ненайденные архивные материалы, незавершенные биографии. Может быть, эта книга расширит круг лиц, интересующихся изучением еврейского кино. Возможно, среди них окажутся и новые исследователи, которым удастся отыскать и сделать общим достоянием запечатленные на кинопленке, но неизвестные до сих пор эпизоды жизни культурно-исторического материка — еврейской Атлантиды, увы, навсегда исчезнувшей после трагедии Холокоста.

Гомонъ
G
G
ТАКОЙ
КАРТИНЫ НЕ
БЫЛО ЕЩЕ И,
МОЖЕТЪ
БЫТЬ, НЕ БУ-
ДЕТЪ НИ-
КОГДА.

Юрий Морозов
Татьяна Деревянко
КИНО
ЕВРЕЙСКИЕ КИНЕМАТОГРАФИСТЫ В УКРАИНЕ
ЕВРЕЙСКИЕ КИНЕМАТОГРАФИСТЫ В УКРАИНЕ
ГЛАВА
I
1910 – 1917
КИЕВ



В начале XX столетия еврейская Атлантида располагалась на территории сегодняшних Украины, Польши, Беларуси и Прибалтийских государств, а в те времена — на западной границе Российской Империи, и называлось это место проживания евреев «чертой оседлости».

Население еврейской Атлантиды составляло пять с половиной миллионов человек. Их объединяли язык идиш, устои иудаизма, древние традиции общинной жизни и особая культурная среда. А кроме того — полное отсутствие гражданских прав, унизительные антиеврейские законы и замкнутость в районах, ограниченных «чертой».

Правда, империя позволила селиться в больших городах «полезным» евреям: богатым купцам, банкирам, людям с высшим образованием и хорошим ремесленникам. Еврейские общины появились в Киеве, Одессе, Харькове. Но подавляющее большинство «неполезных» евреев оставалось там, за «чертой», в маленьких местечках-«штетлах». Несмотря на притеснения и страдания, которые постоянно обрушивались на Атлантиду, ее население никогда не теряло природного оптимизма, любознательности и всячески развивало еврейскую ученость.

Неудивительно, что синематограф братьев Люмьер, который стремительно завоевывал всю Европу, добрался до России и приобрел особую популярность в Атлантиде. Для замкнутых в «черте» обитателей местечек, всех — от мала до велика, синематограф стал настоящим окном в мир. Вот как впервые заглянул в это окно еврейский мальчик **Григорий Рошаль**, впоследствии — известный советский кинорежиссер:

«В то время я учился в хедере (школа для совсем маленьких еврейских детей) в городке Новозыбков. Учитель, благообразный и строгий.., однажды после целого дня изучения древних текстов и малопонятных песнопений оставил меня после занятий. «Я ведь вижу, чего тебе хочется, — сказал он. — Тебе хочется пойти к **братьям Пате**. А почему бы мне и не доставить мальчику удовольствие?»

Получив разрешение от бабушки, старик пошел со мной в иллюзион. Иллюзион был в саду летнего театра. Но стояла зима, и пар тонким облачком висел над каждым из самоотверженных

посетителей. Ни холод, ни непрекращающееся постукивание движка за стеной не могли ослабить волшебное впечатление от происходившего на экране. Шла картина **«Али-баба и сорок разбойников».**

Я не мог понять, откуда взялись эти краски. Да, да, фильм был цветной! Красивые дворцы, огромные горы, разукрашенные верблюды, девушки с кувшинами на головах, разбойники со свирепыми лицами — все ярко, красочно, необыкновенно. Потом я узнал, в иллюзионе умело и терпеливо раскрашивали каждый кадрик этого фильма.

Тренькало осипшее пианино, и старик, крепко сжимая мою руку, шептал:

— Чудо, чудо! Каждому человеку дается один раз сказать: сезам, отворись! Вот и для меня открылся мой сезам. Гора чудес... Разве я мог думать, что доживу до этого, увижу такое?

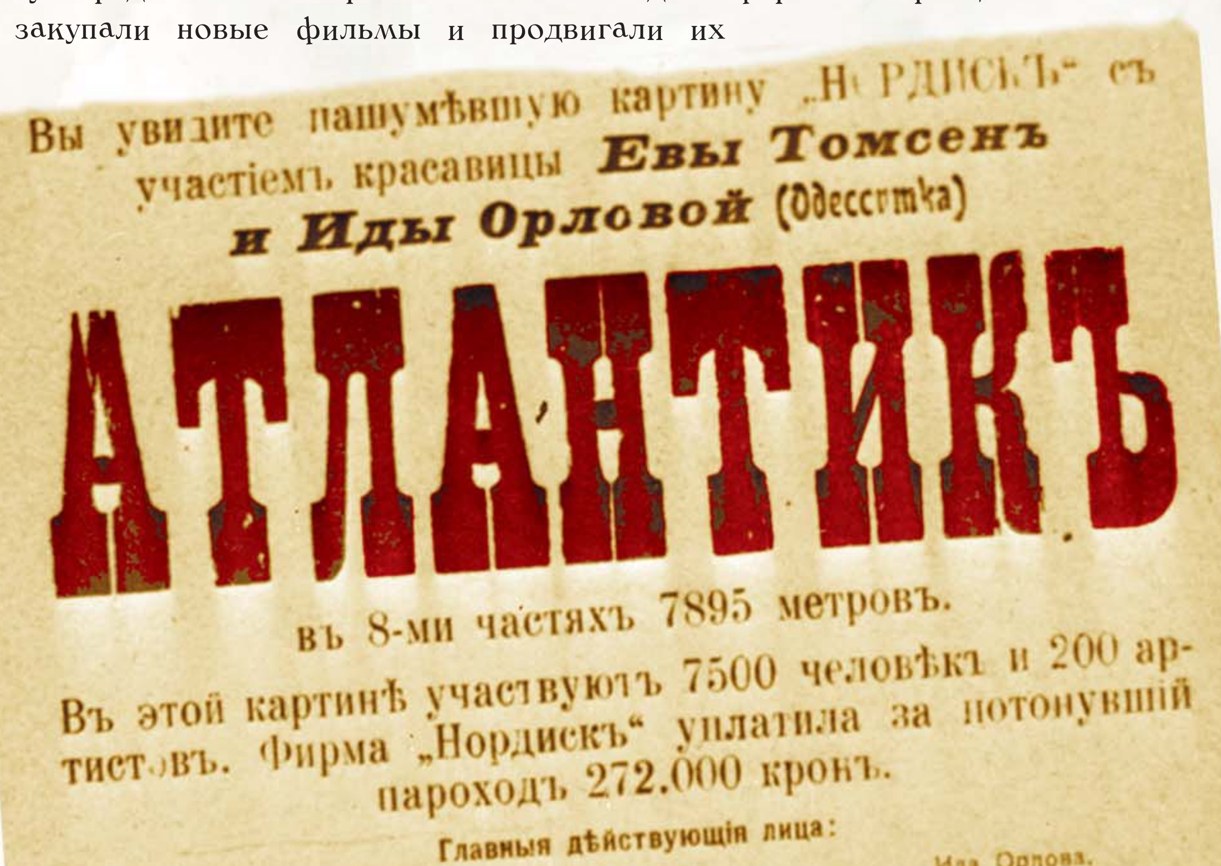
На глазах учителя блестели слезы. После этого мы зачастили в кино...

Комедии с **Глупышкиным,** первые ленты **Макса Линдера.** Наконец, большие картины (конечно, не для моего возраста) — все это сделалось столь же любимым для меня, как книга». (1)

В этих воспоминаниях поражает не только восторженная реакция зрителей, но и расторопность владельцев иллюзиона, сумевших доставить в глубинку последние новинки, недавно вышедшие в прокат. Кино полюбили и те, кто его смотрел,

и те, кто его показывал. Для еврейского «человека воздуха» появление синематографа открыло еще не занятую нишу, где можно было сделать свой маленький «гешефт». Да, киносеансы поначалу проходили в плохо приспособленных для этого помещениях, да, над культурным уровнем еврейских иллюзионщиков справедливо посмеивалась российская пресса того времени. Но нужно признать, что они были энтузиастами своего дела. За несколько лет — весьма недолгий срок, учитывая тогдашний уровень электрификации, — благодаря усилиям тысяч энергичных и предприимчивых людей сеть кинотеатров покрыла Атлантиду. Журнал **«Сине-Фоно»** писал: «Скоро на Волыни не найдется ни одного более или менее порядочного местечка с пяти-семитысячным населением, где бы не мигали по вечерам приветливые огни иллюзионов». (2)

Пять с половиной миллионов зрителей, которые к тому же регулярно посещают все премьеры, — это огромный рынок. Вполне закономерно, что им заинтересовались серьезные предприниматели. Они приобрели кинотеатры в крупных городах и оборудовали их по последнему слову техники. Владельцы больших кинотеатров начали сдавать купленные для себя картины в аренду владельцам маленьких провинциальных иллюзионов. Это было важное решение, которое приблизило новый этап развития кинорынка. Появились прокатные конторы. Их хозяева зачастую представляли интересы известных западных фирм. Во Франции и Италии они закупали новые фильмы и продвигали их



Вы увидите нашумѣвшую картину „Нордискъ“ съ участіемъ красавицы **Евы Томсенъ** **и Иды Орловой** (Одесситка)

АТЛАНТИКЪ

въ 8-ми частяхъ 7895 метровъ.

Въ этой картинѣ участвуютъ 7500 человѣкъ и 200 артистовъ. Фирма „Нордискъ“ уплатила за потонувшій пароходъ 272.000 кронъ.

Главныя дѣйствующія лица:

Ингигредъ Хальстремъ, по сценѣ танцовщица — — Ида Орлова.
Ева Бурисъ, художница — — Ева Томсенъ.
Фридрихъ фонъ Каммахеръ, ученый — — Олафъ Фонссъ.
Докторъ Расмуссенъ — — Фредерихъ Дисакобсенъ.
Докторъ Шмидтъ —

С. Минтусъ

РИГА, Карловская, № 13. * Адресъ для телегр.: **Минтусъ**, Рига.

При телеграфныхъ запросахъ прошу отвѣтъ оплачивать!

ФАБРИКА КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКИХЪ КАРТИНЪ

„Космофильмъ"

Варшава, Рымарская, 16. — Телефонъ 86-08.

Адресъ для телеграммъ „Космофильмъ" Варшава.

БОЕВИКЪ!

Роковая клятва

или

Герцеле Меюхесъ

БОЕВИКЪ!

выдающаяся драма въ 5 частяхъ изъ еврейской жизни.

Прибл. дл. **1500** метровъ.

Монопольно на районы.

Картина разыграна лучшими еврейскими артистами театра Каминской въ Варшавѣ

Богатый рекламный матерiалъ.

Великолѣпная постановка.

Захватывающiй сюжетъ.

Спѣшите заказами.

Телеграфный запросъ просимъ оплачивать

на отечественный рынок. Солидные прокатные конторы держали под контролем киносеть целых губерний. Конечно же, они ориентировались на все население тогдашней империи, но не выпускали из виду и потребности зрителей «черты».

С. Минтус, владелец самого крупного в Риге кинотеатра **«Колизей»,** основал в 1909 году прокатную контору, которая снабжала фильмами всю Прибалтику.

В Варшаве **С. Гинзбургом** было учреждено и активно занималось прокатом на польском рынке общество **«Космофильм»**.

Одним из первых кинопрокатчиков в Украине стал киевлянин **Сергей Френкель**. Конечно же, этот предприниматель по своему профессиональному уровню был на голову выше иллюзионщика из провинции.

Первое в России справочное издание **«Вся кинематография»**, в которое вошли информационные материалы о ведущих российских студиях, актерах, режиссерах, деятелях кино, не обошло вниманием одного из самых успешных кинопрокатчиков. При этом особо подчеркивался его высокий образовательный ценз:

«**Сергей Андреевич Френкель** — уроженец Киева. Слушал лекции на математическом факультете и в течение трех лет был студентом юридического факультета св. Владимира в Киеве. Высшее техническое образование получил в Бельгии в Политехнических институтах Льежа, Монса и Брюсселя. Закончив курс с дипломом инженера-электротехника, прослушал полный курс социологических наук в Новом Брюссельском университете.

Возвратившись в Россию, организовал в Киеве электротехническое предприятие по устройству освещения и передаче сил на фабриках и заводах. В кинематографию вступил в 1906 году. Основал первую прокатную контору на рациональных началах и эксплуатировал собственный театр **«Люкс»** на 300 мест в Киеве. В 1910 году это предприятие было преобразовано в Акционерное Кинематографическое общество, учредителем, а затем и директором-распорядителем которого состоял **Сергей Андреевич**. С 1914 по август 1915 года был помощником главного директора в фирме бр.Пате. В настоящее время состоит участником киностудии **«Люцифер»**, а также находится во главе конторы **«Экран»**...». (3)

Мы отыскали в **«Кине-журнале»** № 14 за 1914 год информацию о работе прокатной конторы **С. Френкеля**: «Белая Церковь. Дирекцией театра **«Кармен»** заключен контракт с конторой **«Экран»** в Киеве на монопольную поставку целой серии картин из

еврейской жизни. Картины эти демонстрируются здесь по пятницам и проходят при полных сборах».

О статусе **Сергея Френкеля** говорит фотография, на которой он запечатлен вместе со звездой мирового экрана **Максом Линдером**. Можно предположить, что снимок сделан в ноябре 1913 года, когда состоялся триумфальный приезд **Макса Линдера** в Россию.

Со временем **С. Френкель** перебрался в Москву, где с успехом возглавлял крупную прокатную контору и пользовался заметным авторитетом. После февральской революции в августе 1917 года в Москве собрался Всероссийский съезд кинодеятелей, **Френкель** был избран председателем совещания, то есть фактически стал одним из руководителей первого в России профессионального союза работников кино. (4)

С. А. Френкель и Максъ Линдеръ.
Снято въ конторѣ Бр. Пате въ день пріѣзда Линдера въ Россію.

Судя по рекламным проспектам, которые публиковались в кинопериодике того времени, своя система проката фильмов складывалась практически во всех крупных городах Украины. Чаще других встречаются упоминания об одесской прокатной конторе **«Братья Борнштейн»** и прокатном бюро **«Художество» И. Спектора** в Екатеринославе (нынешнем Днепропетровске).

К сожалению, нам не удалось отыскать более подробную информацию о самом **Исае Спекторе**. Но есть факты, позволяющие сделать вывод, что **Спектор** обладал незаурядными интуицией и хваткой. Когда в 1911 году в Екатеринославе один из пионеров украинской кинематографии кинооператор **Д. Сахненко** снял на пленку лучшие постановки театра **М. Садовского** — **«Наймычку»** и **«Наталку-полтавку»**, контора **Спектора**, зная о популярности экранизаций национальной классики, незамедлительно выпустила эти картины в прокат.

ПРОКАТЪ ФИЛЬМЪ

АКЦІОНЕРНОЕ КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОЕ ОБЩЕСТВО

„Сергѣй Андреевичъ Френкель“

ВЫСОЧАЙШЕ утвержденное 2-го Іюня 1910 года.

Правленіе въ г. **Кіевѣ**. Телегр. адресъ: **Акосафъ Правленіе.**
ЦЕНТРАЛЬНАЯ прокатная контора: Москва, Леонтьевскій пер., 21. **Тел. 167** (
Тел. адресъ: **АКОСАФ**

ОКРУЖНЫЯ ПРОКАТНЫЯ КОНТОРЫ:

Кіевъ, Крещатикъ, 28. Тел. 10-85. Телегр. адресъ: **Акосафъ.**

Харьковъ, Екатеринославская, 58. Телеф. 15-34. Телегр. адресъ: **Акосафъ.**

Вильна, Монастырская, 3. Телегр. адресъ **Акосаф**

Феодосія, Лазаретная, д. Бобовича. Телеграф. адресъ: **Акосафъ**

РАЙОННЫЯ ПРОКАТНЫЯ КОНТОРЫ

для Сибири въ **Томскѣ,**
для Кавказа въ **Баку,**
для Средней Азіи въ **Ташкентѣ,**
для донецкаго бассейна въ **Екатеринославѣ,**
для Новороссійскаго края въ **Одес**

Мѣстные агенты въ разныхъ городахъ РОССІЙСКОЙ ИМПЕРІИ.

Самыя богатыя въ Россіи **фильмотеки** (склады картинъ) лучши
сюжетовъ всѣхъ фабрикъ **міра.**

> Правленіе Акціонернаго Кинематографическаго Общества **„СЕРГѢЙ АНДРЕЕВИЧЪ ФРЕНКЕЛЬ“** заключило за границей договоры на исключительное право эксплоатаціи въ Россіи **монопольныхъ картинъ.**

Каждая изъ нашихъ **десяти** прокатныхъ конторъ организована совершенно са стоятельно, обладаетъ прекрасно подобранной **фильмотекой** новѣйшихъ сюжетов производитъ ежедневно покупки всѣхъ выдающихся **новинокъ** и **сенсаціонных картинъ** во многихъ экземплярахъ, имѣетъ по нѣсколько **первыхъ экранов** обслуживая свой районъ какъ очередными, такъ и сборными программами.

Для заключенія договоровъ съ кліентами за счетъ акціонернаго общест командируются наши уполномоченные.

Колоссальное увеличеніе нашего оборота даетъ намъ возможность значител **понизить** существовавшія до сихъ поръ цѣны за **ПРОКАТЪ КАРТИНЪ**

ТРЕБУЙТЕ наши новѣйшіе тарифы проката и послѣдніе каталоги нашихъ ФИЛЬМОТЕКЪ.

СИНЕМАТОГРАФИЧЕСКАЯ КОНТОРА

Братья Л. и Э. БОРНШТЕЙНЪ

ОДЕССА—КІЕВЪ.

[illegible]ресъ для писемъ: Братья **Л.** и **Э. Борнштейнъ. Одесса,** Гаванная [illegible]

" **Н. Борнштейнъ, Кіевъ,** Бибиковскій бульваръ, № 5.

Адресъ для телеграммъ: **Братборнъ** Одесса.

" " " **Братборнъ** Кіевъ.

[П]рокатъ картинъ на самыхъ льготныхъ условіяхъ. Въ каждую программу, независимо отъ цѣны, всегда дается БОЕВАЯ рекламная картина.

Выдающіяся боевыя картины:

- Морфинистъ . . . . . 925 м.
- Женщина 40 лѣтъ . . . . 850 "
- Въ угарѣ страстей . . . . 850 "
- Въ водоворотѣ . . . . . 1085 "
- На скользкомъ пути . . . 850 "
- Салонъ Анны . . . . . . 1000 "
- Освобожденіе Іерусалима 1085 "
- Въ когтяхъ позора . . . . 500 "
- Любовь Эдиты . . . . . . 900 "
- Бѣшеная ночь (или какъ мужья веселятся) . . . . . . 500 м.

- Жертвы алкоголя . . . . . [illegible]95 "
- Темныя личности . . . . . 925 "
- Кошмаръ студента . . . . 380 "
- Жертвоприношеніе Авраама (въ краскахъ) . . . . . . 255 "
- Модель . . . . 900 "
- Зигомаръ . . . .
- Въ тинѣ жизни . . . . .
- Авіаторъ и жена журналиста . . . .
- Чистилище . . . . 500 "

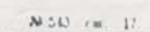
[illegible] другихъ монопольныхъ картинъ, названія которыхъ держатся въ секретѣ.

СПѢШИТЕ СЪ ЗАПИСЬЮ НА ОЧЕРЕДИ.

На телеграфные запросы просимъ прилагать оплаченный отвѣтъ.

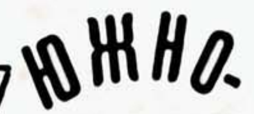
[illegible]ованію высылаются довѣренныя лица за счетъ конторы.

[Т]ребуйте наши новѣйшіе каталоги и условія проката.



ВСѢ БОЕВИКИ, ВЫПУСКАЕМЫЕ НА РЫНОКЪ, ПРІОБРѢТАЮТСЯ НАМИ ВО МНОГИХЪ ЭКЗЕМПЛЯРАХЪ, И ВКЛЮЧАЮТСЯ БЕЗЪ ВСЯКОЙ ДОПЛАТЫ ВЪ ПРОГРАММУ.

ИНТЕРЕСЫ КЛІЕНТОВЪ НАШИ ИНТЕРЕСЫ.



РУССКОЕ

прокатное

СИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОЕ

БЮРО

„ХУДОЖЕСТВО"

И. А. СПЕКТОРА.

г. ЕКАТЕРИНОСЛАВЪ, Садовая, 15.

Телеграммы: Екатер-славъ Спектору.

Отдѣленіе: г. ОДЕССА, Кузнечная, 36.

Телеграммы: Мѣдгалъ.

МЫ НЕ ДОПУСТИМЪ, ЧТОБЫ ВЪ НАШЕМЪ РАЙОНѢ КАКАЯ-НИБУДЬ ПРОКАТНАЯ КОНТОРА ОПЕРЕДИЛА НАСЪ ТОЙ ИЛИ ДРУГОЙ БОЕВОЙ КАРТИНОЙ.

ОБРАЗЦОВАЯ ПОСТАНОВКА ДѢЛА. ПРОКАТЪ НА ВСѢ ЦѢНЫ. ВЫГОДНЫЯ УСЛОВІЯ.

Каталоги, смѣты и совѣты по синематографіи по первому требованію высылаются БЕЗПЛАТНО.

Пр... аппарат... всевозмож... принадл... стей къ н...

НАМИ СНАБЖАЮТСЯ:

ъ Екатеринославѣ: „Блицъ олль", „Зайлеръ" и „Люксъ". ъ Николаевѣ: „Иллюзіонъ" и „Эрмитажъ"

и много др.

НАМИ СНАБЖАЮТСЯ:

Въ Симферополѣ: „Лотосъ" и „Электро-Біографъ". Въ Ялтѣ: „Одеонъ". Въ Одессѣ: „Гигантъ" и „Слонъ"

и много др.

НАМИ ВЗЯТА МОНОПОЛЬНО

НА ЕКАТЕРИНОСЛАВСКУЮ, ТАВРИЧЕСКУЮ, ХЕРСОНСКУЮ, ПОЛТАВСКУЮ, БЕССАРАБСКУЮ губерніи

КАРТИНА

«В 1912 году по случаю столетнего юбилея Отечественной войны 1812 года фирма **«Пате»** поставила фильм «1812 год»... Фильм был многообещающий. Владельцы кинотеатров, предвидя большой успех, наперебой стремились ангажировать его. Но всем прокатным конторам дали копий меньше, чем они заказывали. Например, Спектору вместо пяти копий дали только три — для Екатеринослава и Одессы».

Так описывает в своих воспоминаниях сотрудник конторы **«Художество»** М. Ландесман достаточно сложную ситуацию:

«Спектор уж было решил компенсировать убытки владельцам кинотеатров. Но на помощь пришла изобретательность. В те времена демонстрировали фильмы по частям, между показом каждой части были перерывы, поскольку перестановка пленки требовала минимум 5–7 минут. Таким образом после каждой части в зале для зрителей включали свет и начинался антракт, как в театральных спектаклях. Спектор, который имел связи с торговым представительством немецкой автомобильной фирмы **«Бенц»** в Одессе, выделил одну автомашину, причем за рулем сидел сам торговый представитель **«Бенца»**, а я снимал части и перевозил их из театра в театр. Это была первая демонстрация одной копии в двух кинотеатрах одновременно. Со временем эту систему заимствовали и другие прокатные конторы, она получила название «перебежка». По мнению московского представителя **«Пате»**, ранее этой системы в России не было. Изобретательность помогла Спектору выйти из сложного положения с большой выгодой». (5)

В 1914 году **«Кине-журнал»** № 11 напечатал любопытное сообщение из Екатеринослава: «На первое место следует поставить кинотеатры И. А. Спектора **«Колизей»** и **«Блиц»**. **«Колизей»** рассчитан на 1000 человек и мог бы украсить любую столицу Европы».

ТЕАТРЪ
Электро-Витографъ
ЖИВЫЯ ДВИЖУЩІЕСЯ КАРТИНЫ
Крещатикъ противъ Думы
бывш. Дворянское и Артистическое Собраніе
Съ 27 Февраля по 4 Марта 1906 г.
ПРОГРАММА:
ОТДѢЛЕНІЕ I.
1. ВАРѲОЛОМЕЕВСКАЯ НОЧЬ
въ 3-хъ кар. (см. описаніе).
2. ЖИЗНЬ МОИСЕЯ
въ 6-ти кар. (см. описаніе).
ПАУЗА.
ОТДѢЛЕНІЕ II
ЭЛЕКТРО-ФОНОЛИСТЪ
1. Маршъ «Императоръ Фридрихъ»
2. Оп. Продавецъ птицъ «Мой любимый старый дѣдъ»
3. Оп. Сельская честь. Интермецо.
4. Husarenritt.
5. Вальсъ „Живой Человѣкъ“ А. Грюнфельдъ
6. Венгерская рапсодія № 2 Листа исп. А. Рейзенауэръ.
ПАУЗА.
ОТДѢЛЕНІЕ III.
1. Плохое кофе
2. Битва на мели
3. Ссора дѣтей
4. Процессія Слоновъ
5. На 2 к. чашка молока
6. Шутки артиста
7. Рѣчь кандидата въ депутаты Государств. Думы
8. Таможенный осмотръ
Вотъ мой мужъ !! (внѣ программы).
Эта картина будетъ показываться только съ 8 ч. вечера.
Управляющій ІОАННЪ.
Администраторъ Я. В. Мяновскій.
„Акціонер. Общество Граммофонъ“
Представитель Альфредъ МЯНОВСКІЙ.
Тип. А. О. Штеренсона.

Значительную прибыль принесли прокатчикам экранизации библейских сюжетов. Снимали эти фильмы на весьма примитивном уровне «живых картин» французские кинофирмы. Прокатывались они повсюду в Европе и в России, но особый успех имели, конечно же, в еврейской Атлантиде. Библейские картины преподносились кинопрессой как эпизоды еврейской истории. Очевидно, так они и воспринимались зрителями.

«Моисей (что означает «вынутый из воды») — освободитель израильтян из египетской неволи и законодатель, происходил из колена Левитова, родился около 1750 г. от рождества Христова в Египте, в то время, когда гнет фараона огромной тяжестью лежал на евреях. История его рождения и спасения от смерти... того, что он был избран богом для высокой цели...». (6)

«Серия библейских сцен фирмы пополнилась еще одной, захватывающей как содержанием своим, так и исполнением, лентой. Перед нами картина **«Жертвоприношение Авраама»**, интерпретирующая известный по Библии эпизод из жизни Авраама. Авраам — родоначальник евреев, первым признавший единого Бога. Это была выдающаяся личность своего времени». (7)

При подборе репертуара для еврейского зрителя владельцы прокатных контор руководствовались не столько патриотическими чувствами, сколько коммерческим расчетом. И это вполне естественно. Спрос диктовал предложение. Практически все мужское население «черты» получило религиозное образование

и считало делом жизни изучение Торы. Возможность увидеть таких героев Священной истории, как Моисей и Авраам, Эсфирь и Юдифь, была для этих людей равнозначна чуду. Кроме того, большинство обитателей «черты» мечтало о возвращении на землю предков. Слова традиционного прощания «В следующем году — в Иерусалиме!» означали для многих не только дань традициям. Можно представить себе, какие чувства охватывали жителей местечек при виде библейских пейзажей.

Вскоре цензура издала постановление о запрете библейских картин. Формальным поводом послужило решение Синода православной церкви. Но вполне вероятно, что тому причиной были не поощряемые властями настроения в еврейской среде. Известно, что «Черная сотня» и **«Союз русского народа»** следили за тем, чтобы библейские картины не появлялись в провинциальных кинотеатрах. (8).

Как показали дальнейшие события, даже запрет цензуры может иметь положительную роль. Кинопрокатчики стали искать пути, чтобы его обойти и заполнить пробел в репертуаре, приносившем неплохие доходы. Возможно, они рассуждали следующим образом. Библейские картины вызвали стабильный интерес публики к еврейской теме. Кроме того, уже наметился перелом в зрительских симпатиях, который нельзя было не заметить. Фильмы отечественного производства в России стали более популярными, чем иностранные. Скорее всего, сопоставление этих обстоятельств и подсказало выход — нужен был свой собственный еврейский боевик!

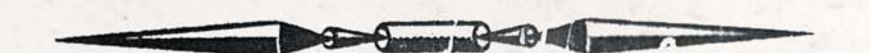
В 1910 году московское отделение фирмы **«Братья Пате»** выпустило в прокат первый снятый в России фильм о современной еврейской жизни **«Л'Хаим»**

(«За жизнь»). Желая обмануть цензуру, фирма утверждала, что сюжет фильма заимствован из народной песни. **«Л'Хаим»** имел ошеломляющий успех. Как оказалось, это был прогнозируемый успех. Зрители «черты» увидели на экране то, что хотели увидеть.

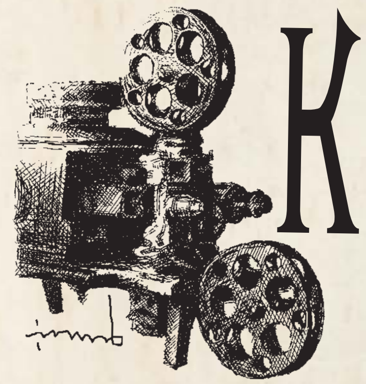
«Давно уже раздавались голоса из городов с преобладающим еврейским населением с просьбой дать им картину из еврейской жизни, в которой еврейский элемент не был бы только привходящим, но, чтоб в этой картине все, начиная с действующих лиц и кончая постановкой, чтобы все это было еврейское. Картина **«Л'Хаим»** вполне удовлетворяет этим требованиям». (9)

С еврейской аудиторией все понятно — фильм отвечал ее ожиданиям. Но помимо этого **«Л'Хаим»** вызвал интерес в городах, где преобладающего еврейского населения не было. Трудно сказать, ожидали этого авторы фильма или нет. Скорее всего, в данном случае общественный интерес опередил коммерческий расчет. Еврейская тема вошла в моду.

Для российских зрителей фильмы о неизвестной доселе жизни «за чертой» были своеобразной экзотикой. В то же время они открывали возможность самопознания для тех, кто находился по другую сторону «черты». Там, в Атлантиде.



= ЕВРЕЙСКИЕ =
КИНЕМАТОГРАФИСТЫ
= 1910 В 1917 =
УКРАИНЕ



Крупные прокатные фирмы стали в России базой для развития отечественного кинопроизводства. Их владельцы вкладывали большие средства в приобретение съемочной техники, приглашение режиссеров, операторов, актеров. Кроме того, прокатные фирмы хорошо ориентировались в спросе, научились рекламировать и продавать свой товар.

Собственное производство началось еще в 1907—1908 годах со съемок местной хроники. В программу киносеанса обязательно входил хроникальный сюжет — событийный или видовой. Местная хроника способствовала привлечению зрителей в кинотеатры и этим, в определенной степени, предопределила появление российских игровых картин.

Слияние прокатных фирм и студий, выпуск ими собственной продукции, приносящей прибыль, — все это означало, что кинорынок в России сформировался окончательно. Прибыль можно было вновь вкладывать в дело, и производство росло стремительно. Ведущие фирмы делали все, чтобы опередить конкурентов. Появились звезды экрана. Синематограф обретал черты искусства. Публика была полна невиданного энтузиазма и заполняла кинотеатры.

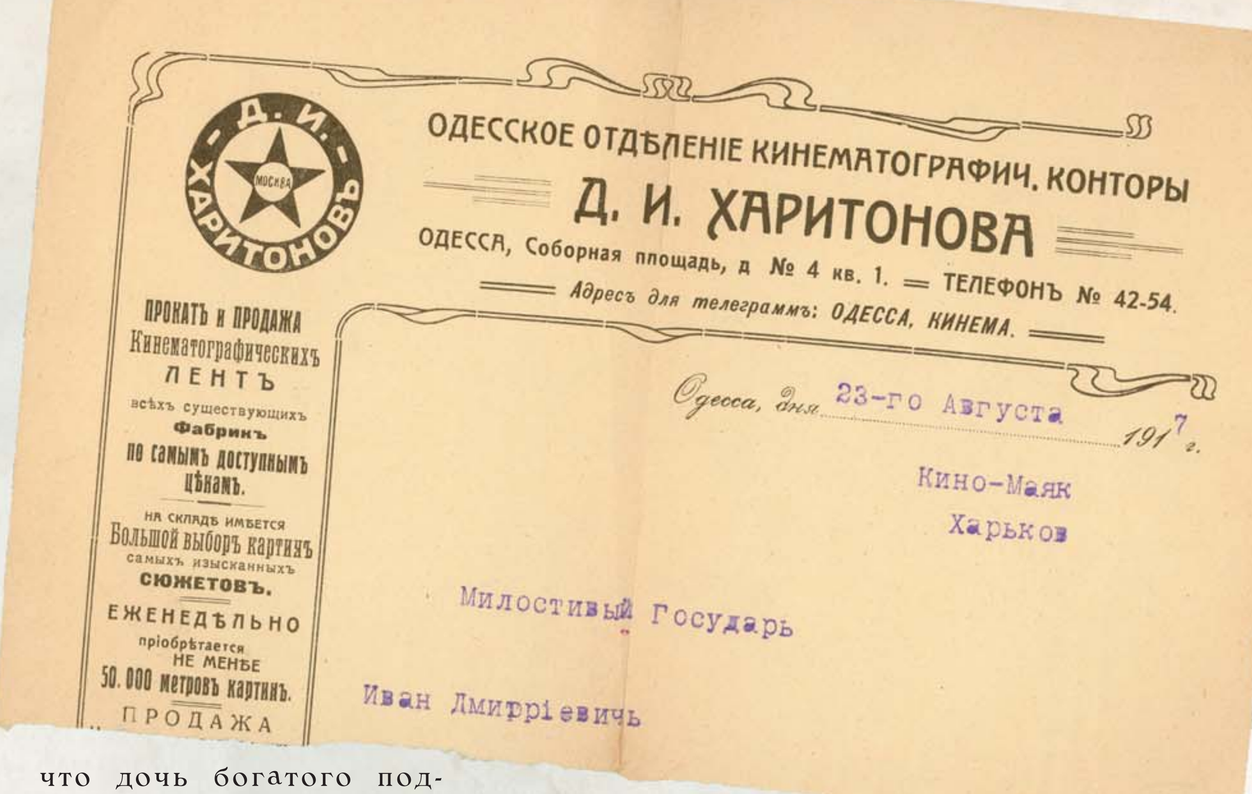
В этот период «еврейский фильм» пользовался таким успехом, что даже наиболее влиятельные фирмы не пренебрегали этим жанром и, как писала тогдашняя пресса, «опускались до низменных требований грубой массы». (1) Фильмы на еврейскую тему производили известные столичные фирмы-студии **«Братья Пате»**, **«Гомон»**, **«А. Ханжонков»**, **«Р. Перский»** и провинциальные, которые находились поближе «к черте» — в Польше, Прибалтике, Украине.

Примечательно, что первый в Украине фильм из еврейской жизни **«За океаном»** выпустил в свет в 1912 году харьковский кинопрокатчик **Дмитрий Иванович Харитонов**. Тот самый, который спустя три года основал в Москве фирму по производству художественных картин и вскоре сделал ее самой прибыльной в России.

При выборе темы для своей первой постановки **Д. Харитонов** проявил завидное чутье. Пьеса популярного еврейского писателя **Я. Гордина**, которую прокатчик выбрал для экранизации, наверняка могла привлечь к себе зрительское внимание, поскольку рассказывала о еврейской эмиграции в Америку.

Вот краткое содержание этого фильма:

«По непредвиденным семейным обстоятельствам большая еврейская семья оказывается в Америке. И все произошло оттого,


ОДЕССКОЕ ОТДѢЛЕНІЕ КИНЕМАТОГРАФИЧ. КОНТОРЫ
Д. И. ХАРИТОНОВА
ОДЕССА, Соборная площадь, д № 4 кв. 1. = ТЕЛЕФОНЪ № 42-54.
Адресъ для телеграммъ: ОДЕССА, КИНЕМА.

Д. И. ХАРИТОНОВЪ МОСКВА

ПРОКАТЪ и ПРОДАЖА Кинематографическихъ ЛЕНТЪ всѣхъ существующихъ Фабрикъ по самымъ доступнымъ цѣнамъ.
НА СКЛАДѢ ИМѢЕТСЯ Большой выборъ картинъ самыхъ изысканныхъ СЮЖЕТОВЪ.
ЕЖЕНЕДѢЛЬНО пріобрѣтается НЕ МЕНѢЕ 50.000 метровъ картинъ.
ПРОДАЖА

Одесса, дня 23-го Августа 1917 г.

Кино-Маяк
Харьков

Милостивый Государь

Иван Дмитріевич

что дочь богатого подрядчика Рафаила Фридляндера Этя хотела «креститься с офицером» и забеременела от него. Актеры не идеализируют героев фильма. Перед нами талантливый, но меркантильный и циничный скрипач Григорий Фидлер, женившийся на «опозоренной» Эте ради денег, распутная сестра Эти Циля и т.д. Одни быстро схватывают: «В Америке надо иметь ум...», другие тоскуют по России, особенно старик Рафаил Фридляндер, который вспоминает снежные зимы в Кременчуге, добродушных и трудолюбивых крестьян, запрягает на своей ферме тройку, готовит «русский пунш». Хотя актеры не могут избежать театральности, но вносят в фильм довольно тонкие психологические краски». (3)

Замечание по поводу театральности объясняется тем, что **Харитонов** пригласил для съемок артистов еврейских театров, которые, естественно, не имели опыта игры перед камерой, но зато хорошо знали драматургический материал и уже опробовали на сцене психологические нюансы своих ролей. Одним из тех, кто снимался в фильме **«За океаном»**, был известный еврейский артист **И. Брандеско**.

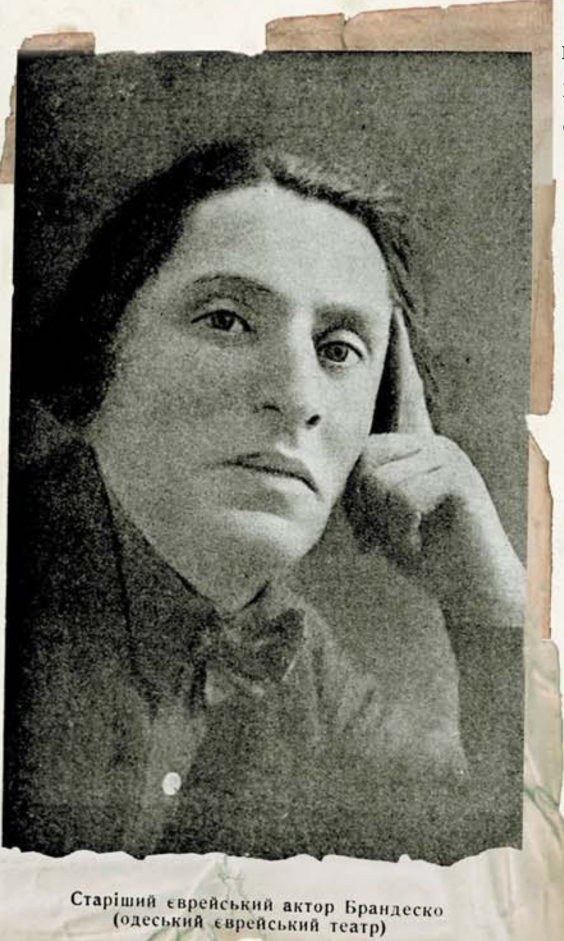
Необходимо отметить, что в начале XX века еврейская эмиграция в США приобрела огромные масштабы. После каждой новой волны погромов и притеснений пределы «черты» покидали сразу сотни тысяч человек. Но в пьесе и соответственно в фильме какие-либо социальные или политические мотивы эмиграции отсутствовали, они подменялись сугубо бытовыми. Вряд ли можно в этом упрекнуть создателей фильма. Еврейские сюжеты в основном подгонялись под жанровые каноны «жестокой мелодрамы», которые преобладали тогда в кинематографической практике.

С. Гинзбург: «Настроение безысходности, острота мелодраматических коллизий, своеобразный мрачный бытовой колорит — вот что, видимо, привлекало тогдашних театральных и кинематографических зрителей к подобным сюжетам». (4)

Б. Лихачев: «Еврейские фильмы больше всего подходили к требованиям тогдашнего зрителя. Обладая большой долей мистики и большим смысловым содержанием, они далеко превосходили русские психологические фильмы, и если бы не их специфичность,

против которой восставали влиятельные юдофобы, то, безусловно, они имели бы еще большее распространение». (5)

За три года, с 1911-го по 1913-й, прошедшие после выхода на экран первого еврейского фильма **«Л'Хаим»**, столичные и провинциальные студии выпустили в прокат более сорока фильмов из еврейской жизни. Те из них, которые снимались на столичных студиях, зачастую с участием известных актеров, были рассчитаны на общероссийский прокат и не всегда вызывали интерес «в черте».



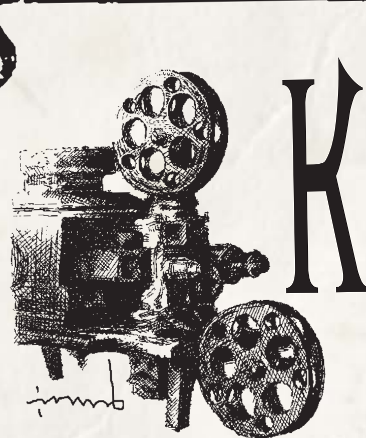
Старіший єврейський актор Брандеско (одеський єврейський театр)

Вот мнение **Р. Янгирова**: «Фильмы провинциального производства заметно уступали в техническом и художественном отношениях столичным постановкам, район их проката был ограничен, но можно думать, что они точнее соответствовали запросам еврейской аудитории, конденсируя в себе различные грани национального сознания, актуальные в тот или иной период». (6)

Питательной средой для создания еврейских фильмов была литература. В основном экранизировались произведения популярных тогда еврейских писателей и драматургов **Я. Гордина**, **Ш. Аша**, **С. Юшкевича** и **Б. Томашевского**. Для провинциальных студий творческой опорой был также еврейский театр. В Риге **Минтус** снимал спектакли приезжавших на гастроли театральных трупп. В Варшаве студии **«Космофильм»** и **«Сила»** добивались высокого качества актерского исполнения, поскольку переносили на экран постановки знаменитого театра **Каминских**. Популярностью в местечках «черты» пользовались «киноговорящие» ленты на языке идиш. В исполнении актера, скрытого за экраном, в кинозале звучали народная речь, куплеты из еврейских песен... (7)

В Украине стабильный выпуск фильмов на еврейскую тему удалось наладить в Одессе. В начале века Одесса конкурировала с Варшавой за право считаться культурным центром европейского еврейства. Здесь жили и работали известные писатели, публицисты, историки, поэты: **Ахад ха-Ам**, **М. Бен-Ами**, **С. Дубнов**, **В. Жаботинский**, **Менделе Мойхер Сфорим**, **С. Фруг**, **Ш. Черняховский** и другие. Они создавали свои произведения как на иврите и идиш, так и на русском языке. В Одессе действовали различные издательства, выходили газеты и журналы разнообразных направлений. Драматург **П. Гиршбейн** основал в Одессе театр на идиш, гастролировавший в городах и местечках «черты оседлости». В 1912 году в Одессе почти одновременно приступили к производству фильмов две киностудии.

= ЕВРЕЙСКИЕ =
КИНЕМАТОГРАФИСТЫ
= 1910 В 1917 =
УКРАИНЕ



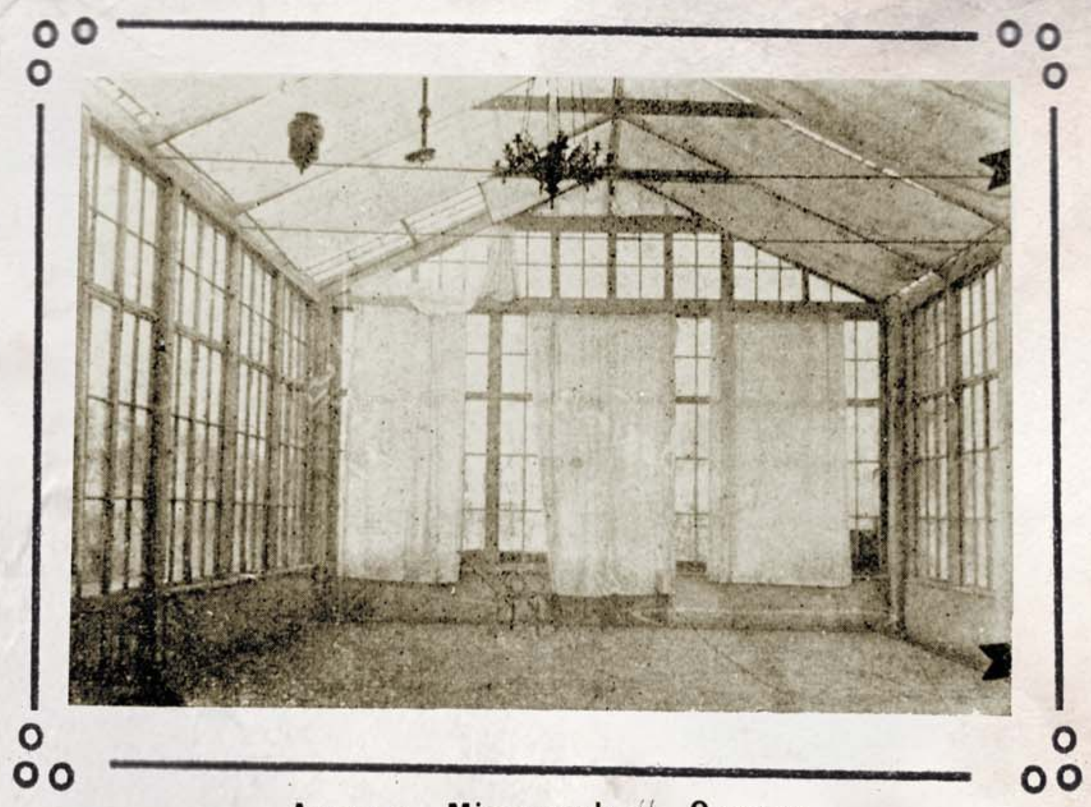
Киностудия **«Мирограф»** была основана **Мироном Осиповичем Гроссманом** — легендарной личностью, известной не только в Одессе, но и за ее пределами. В справочнике «Вся кинематография» сказано следующее: «Учредитель и владелец **«Мирографа»** **М.О. Гроссман** занимался фотографией еще в период перехода фотографии с колодиального процесса на сухие пластинки доктора **Монговена**.

М. О. Гроссманъ.
Влад. фирмы „Мірографъ".

В 1885 году **Мирон Осипович** в качестве негласного совладельца и главного лаборанта основал первую в России фабрику сухих пластинок под фирмой **«Лихтенберг»**, впоследствии уничтоженную большим пожаром.

Затем **Мирон Осипович** перекочевал во Францию, где и начал заниматься кинематографией в первом ее зачатке (на широких лентах с одной дыркой посередине).

В настоящее время **Мирон Осипович**, соорудив за свой счет павильон (36х12х9) с необходимыми декорациями и приспособлениями, приступил к съемкам картин. Лаборатория **«Мирограф»** оборудована аппаратами фирмы **«Гомон»**, что дает **Мирону Осиповичу**, изучившему лично за границей кинематографический



Ателье „Мірографъ“. Одесса.

Кинематографическая фабрика
„МІРОГРАФЪ“.
Одесса, Дерибасовская ул., № 18.
Покупка сценаріевъ.
Принимаю предложенія гг. артистовъ, артистокъ, режиссеровъ и т. д.
ДРАМЫ,
ФАРСЫ,
КОМЕДІИ.
Принимаю заказы на постановки.

процесс во всех его отраслях, возможность продуктивно работать и выпускать на рынок товар. **Мирон Осипович** состоит также представителем для Одесского р-на фирмы **«Гомон»**. (1)

Начиная с 1907 года **М. Гроссман** постоянно снимал для одесских кинотеатров местную хронику. «Благодаря ему одесская жизнь освещалась на экранах местных кинотеатров не менее полно, чем на столичных экранах жизнь Петербурга и Москвы». (2) В Одессе было на что наводить камеру, но, к сожалению, не сохранились ни одесские сюжеты Гроссмана, ни даже их описание. Мирон Осипович снимал также хронику, ориентированную на общероссийский экран. Это были видовые сюжеты, технические новшества, спортивные состязания. Только в 1908 году он заснял в Баку Белый и Черный город, Балаханы и заводы Нобеля, уральские железоделательные заводы и автомобильные гонки в Одессе. (3)

Телеграфный адресъ:
„Мірографъ".

Телефонъ № 47/54.

ГЛАВНАЯ КОНТОРА
Дерибасовская ул., № 18.
М. Гросманъ.

АТЕЛЬЕ „МІРОГРАФЪ"
Французскій бульваръ, 16,
Вилла Гросмана.

Лабораторія „Мірографъ"
Дерибасовская, 18.

Мѣсто съемокъ на воздухѣ
Восьмой французск. пер.
Земля Гросмана.

Собственн. декоративная
Мастерская.

Исполненіе всевозможныхъ кинематографическихъ работъ.

КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКАЯ ФАБРИКА
„МІРОГРАФЪ"

Одесскія катакомбы

1400 метр.

ГОТОВЯТСЯ КЪ ВЫПУСКУ:

Графъ Зикандоръ

Позоръ XX вѣка

У портного (комич.)

Лента „Одесскія катакомбы" выполнена на мѣстахъ дѣйствительныхъ событій и смотрится легко и съ интересомъ.

День выпуска будетъ объявленъ особо.

Съ запросами прошу обращаться по адресу Главной Конторы въ Одессѣ.

Со временем на Дерибасовской улице, № 18 **Гроссман** открыл небольшую лабораторию. Она служила ему базой для начала съемок. После организации студии **«Мирограф» Гроссман** перенес съемки к себе на дачу, где построил небольшой стеклянный павильон. По этому адресу — Французский бульвар, № 16 — сейчас находится Одесская киностудия. Гроссман дал объявление в газеты о приобретении сценариев различных жанров. Можно предположить, что начинающий предприниматель искал сюжеты, которые бы сразу принесли коммерческий успех.

В 1912 году **«Мирограф»** выпустил в прокат приключенческую детективную драму **«Одесские катакомбы»** (**«Подземные трущобы Одессы»**), в 1913-м — комедию **«Находчивый апаш»** и в 1914-м еще одну комедию — **«У портного»**.

К еврейской теме **М. Гроссман** впервые обратился в 1912 году, когда акционерное общество **«Мизрах»** совместно с Одесским отделением фирмы **«Гомон»** организовали большой проект — киноэкспедицию для съемок видового фильма **«Жизнь евреев в Палестине»**. Мирон Осипович был главным оператором этого фильма и руководил съемками 250 объектов на Святой земле.

В 1913 году **«Мирограф»** выпустил в прокат фильм **«Трагедия еврейской курсистки»**. Необходимо отметить, что большинство фильмов из еврейской жизни было связано с проблематикой «черты». Одни — выражали критическое отношение авторов к общинным и религиозным законам «черты», якобы уже не соответствующим духу времени. Другие показывали непреодолимые трудности, с которыми сталкивались евреи во враждебном мире за пределами «черты». Картина **Гроссмана** относилась именно к этой категории еврейских фильмов. Она была экранизацией мелодрамы **Абрахама Шомера** **«В море и на острове Эллис»**, без сомнения, основанной на подлинных фактах.

В **«Очерках времен и событий»** **Феликса Канделя** сказано, что в начале века еврейская молодежь при поступлении в университеты была ограничена процентной нормой, установленной законодательно. Чтобы обойти ее, во многих городах России открывались частные учебные заведения, к примеру, Бестужевские курсы в Петербурге, куда евреев принимали без ограничений. Но эти учебные заведения не давали еврейским студентам права на жительство в больших городах, и «потому начинались мытарства: бегство от полиции, жизнь впроголодь, погоня за заработком — на пропитание, жилье и, главное, на учебу, которая стоила недешево. Бывало так, что еврейка брала в полиции «желтый билет» проститутки, чтобы получить право жительства». (4)

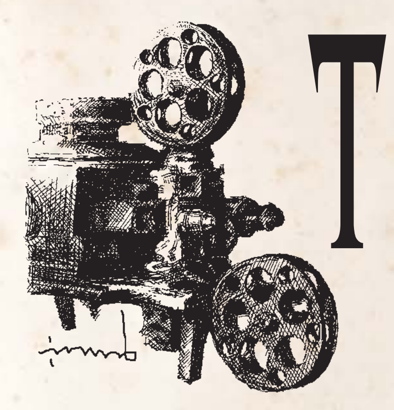
Героиня фильма **«Трагедия еврейской курсистки»** девушка-сирота Адель Вайзекинд прошла типичный для многих соплеменниц путь — поступила в большом городе на курсы, однако из-за преследований полиции была вынуждена зарегистрироваться как проститутка. В соответствии с жанровыми законами мелодрамы жених девушки пришел ей на помощь, но было уже поздно... С подробным пересказом содержания фильма, сделанным в журнале **«Сине-Фоно»**, можно ознакомиться во второй главе книги.

Очевидно, сюжет этот был весьма популярен «в черте», так как пьеса А. Шомера экранизировалась несколько раз. В 1913 году студия С. Минтуса в Риге выпустила «киноговорящую» ленту под названием **«Где правда?»**, в которой также рассказывалась трагическая история Адель Вайзекинд. По версии американского исследователя еврейского кино Джима Хобермана, велика вероятность вовлечения и адаптации в «кинодекламацию» Минтуса фрагментов более раннего фильма Гроссмана. «Может быть, **«Где правда?»** — это первый пример того, что озвучание на идиш способно продлить жизнь фильма и сделать его более еврейским. В 30-е годы уже многим еврейским немым фильмам была придана звуковая дорожка». (5)

Гроссман оказался не очень удачливым кинобизнесменом — студия **«Мирограф»** испытывала финансовые затруднения до тех пор, пока в 1916 году он не обзавелся компаньоном. После занятия Варшавы немцами в Одессу вместе с семьей эвакуировался известный предприниматель Мордко Товбин. В Варшаве он руководил студиями **«Космофильм»** и **«Сила»**, но из-за военных действий кинопроизводство там прекратилось. Товбин владел акциями **«Южного банка»**, в активы которого входила студия **«Мирограф»**. Поэтому он решил объединиться с Гроссманом, и они вместе руководили съемками. Благодаря их усилиям **«Мирограф»** осуществил новую постановку популярной пьесы Я. Гордина **«Мирра Эфрос»**. Возможно, Товбин выбрал этот сюжет, поскольку большим успехом пользовалась предыдущая экранизация пьесы, осуществленная им в Варшаве с участием звезды еврейского театра Эстер Каминской. Знаменитая актриса снялась в другой постановке **«Мирографа»** — кинодраме из еврейской жизни **«Голгофа человеческих страстей»**, которая вышла на экраны в 1918 году. В это время Одесса на короткое время стала кинематографической столицей России. Сюда съехались из голодной Москвы все крупнейшие российские кинофирмы, и **«Мирограф»** старался не отстать от конкурентов. Буквально за год студия Гроссмана — Товбина сняла десять фильмов. В основном это были коммерческие мелодрамы, на качестве которых сказалась поспешность производства. Весной 1919 года **«Мирограф»** еще успел выпустить в прокат экранизацию пьесы В. Писаревского-Штрайберга **«К старому богу»** с участием известных еврейских артистов. Увы, этот фильм стал одной из последних постановок студии по причинам, не зависящим от ее владельцев. Все тяготы Гражданской войны к тому времени докатились до Одессы.

Когда знакомые спрашивали у Товбина, почему он больше не играет на бирже, тот отвечал: «В кино тоже играют. Только разница в том, что игроки в кино могут проглотить банк, а игроки на бирже могут быть проглочены банком. Я отдаю предпочтение первым». (6)

Основатель студии **«Мирограф»** Мирон Гроссман был настоящим пионером синематографа — одним из первых профессиональных отечественных кинооператоров. Нельзя не отметить участие Мирона Осиповича в начальном этапе становления кино в России. О нем с уважением отзывались видные историки кино Б. Лихачев и С. Гинзбург. Но в первой советской киноэнциклопедии — двухтомном «Кинословаре» — вы напрасно будете искать упоминание о Мироне Гроссмане. Его там нет. Впрочем, Гроссману «повезло» не больше, чем другим. Советский «кинобанк» проглотил многих игроков.



Товарищество **«Мизрах»**, которое значилось также как акционерное общество, развернуло свою деятельность в Одессе в 1912 году. Оно занималось производством и прокатом фильмов преимущественно из еврейской жизни. При этом **«Мизрах»** был нетипичной для того времени киноорганизацией. Фильмы, съемки которых товарищество тщательно готовило, вкладывая в это немалые средства, принципиально отличались от еврейских мелодраматических историй. Названия картин: **«Жизнь евреев в Палестине», «Жизнь евреев в Америке», «Война и евреи»** — говорят об их эпическом размахе и стремлении **«Мизраха»** отразить судьбы всего народа, а не отдельных представителей «черты».

Товарищество интересовала, судя по всему, не столько прибыль, сколько общественный резонанс. **«Мизрах»** прокатывал свои картины, не ограничиваясь пределами «черты» в России, в Европе и Америке. Это был один из этапов весьма смелого замысла — с помощью кинематографа объединить евреев всего мира. При этом товарищество не только декларировало свои намерения, но и добивалось их осуществления на практике. Вот одно из заявлений **«Мизраха»**:

«Помимо общего просветительского значения кинематограф может сыграть в жизни еврейского народа исключительную роль в смысле ознакомления с самими собой, с жизнью своих единоплеменников, рассеянных волею судеб по дальним странам и лагерям. Эту свою роль кинематограф начинает уже понемногу выполнять благодаря неутомимой деятельности товарищества **«Мизрах»**, известного уже по прошлогодней серии картин из **«Жизни евреев в Палестине»**. В текущем году **«Мизрах»** будет демонстрировать новую серию картин, посвященных жизни евреев в Америке.

Два представителя товарищества **«Мизрах»** были в Америке и «составили» там эту «грандиозную картину»...». (1)

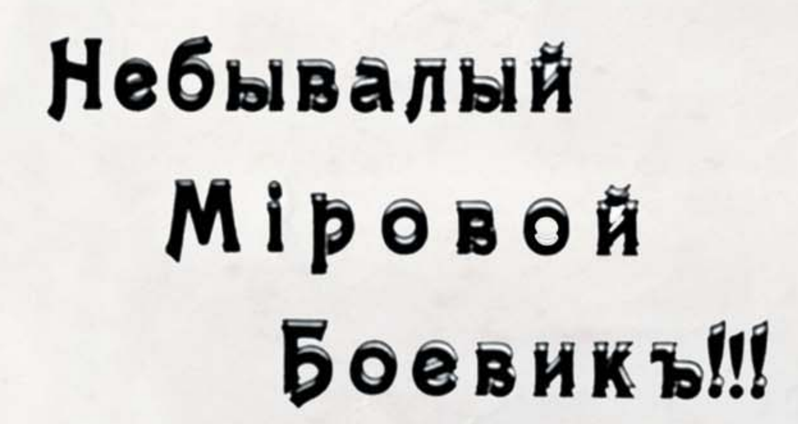
По версии **Джима Хобермана**, сионистская ориентация **«Мизраха»** заключена уже в самом названии товарищества. Слово «мизрах» на иврите — восток. (2) Действительно, это название отличалось от общепринятых стандартов. Кинофирмы того времени обычно носили имена хозяев, которые были одновременно и торговой маркой (**братья Пате, Ханжонков** и др.), или выбирали звучные названия, приемлемые для общероссийского проката (**«Варяг», «Сила»** и т.д.). Название **«Мизрах»**, непонятное для нееврейской аудитории, для еврейской звучало как пароль. В начале XX века Одесса стала одним из признанных центров палестинофильского движения в Европе. Здесь

ОДЕССА,
БАЗАРНАЯ УЛ. № 50.

АДРЕСЪ ДЛЯ ТЕЛЕГР.
„МИЗРАХЪ", ОДЕССА

חברת
„מזרח"
אדיסה.

„МИЗРАХЪ"



??

См. на оборотѣ.

жили и публиковали свои труды видные идеологи сионизма, действовали сионистские организации. Вполне вероятно, что, оценив массовость кинематографа, они решили использовать его возможности в своих агитационных целях.

Не случайно первым фильмом товарищества **«Мизрах»** стала **«Жизнь евреев в Палестине»**. Этот документальный проект и по сегодняшним меркам можно назвать масштабным. Длина фильма составляла 2400 метров, что соответствовало 80 минутам экранного времени и более чем вдвое превышало среднюю длительность коммерческой мелодрамы. Главный оператор фильма **Мирон Гроссман** и его помощники сняли в Палестине 250 фрагментов. Картина называлась видовой, но скорее всего это было сделано для обхода цензуры. В поле зрения камеры попали библейские пейзажи и могилы праотцев. Но доминировали в фильме эпизоды, в которых показывались ростки новой жизни: учебные заведения, стройки, земледельческие хозяйства. И самое главное, люди — веселые, жизнерадостные, уверенные в себе молодые еврейские поселенцы.

Руководила съемками целая группа консультантов. Судя по целенаправленному отбору материала, концепция фильма была разработана ими заранее и последовательно выполнялась съемочной группой. В числе консультантов значился некто **И. Дизенгоф**. Вероятно, его обязанности не ограничивались консультациями, а включали в себя также организационную работу. На рекламных проспектах картины **«Жизнь евреев в Палестине»** он выступал уже как дистрибьютор.

Все владельцы кинотеатров, желающие приобрести «мировую сенсацию» для показа, должны были обращаться к **И. Дизенгофу** по адресу: Киев, ул. Владимирская, 92.

Несложно предположить, что этот сотрудник **«Мизраха»** был родственником **Меира Дизенгофа** — сионистского деятеля, основателя и первого мэра Тель-Авива. В 1897—1905 годах **Меир Дизенгоф** жил в Одессе, где совмещал

Міровая сенсація!

ЖИЗНЬ ЕВРЕЕВЪ ВЪ ПАЛЕСТИНѢ.

въ 6 частяхъ.
2400 метровъ.

МОНОПОЛІЯ НА ГУБЕРНІИ:

Черниговскую, Полтавскую, Екатеринославскую и Могилевскую.

Восторженные отзывы прессы всего міра.

Картина идетъ въ **Вѣнѣ, Лондонѣ и Нью-Іоркѣ**, равно въ крупныхъ городахъ **Россіи**, **съ небывалымъ успѣхомъ**

СПѢШИТЕ ЗАПИСЬЮ ПО АДРЕСУ:

Кіевъ, Владимирская, № 92, **И. Дизенгофу.**

занятия коммерцией с активной общественной деятельностью. На сионистских конгрессах он горячо отстаивал идею возвращения евреев в Палестину. В 1911 году **М. Дизенгоф** стал одним из основателей и главой самоуправления еврейского квартала около Яффо, из которого вскоре вырос Тель-Авив.

«Жизнь евреев в Палестине» начинается с эпизодов, действие которых протекает в Яффо и Тель-Авиве. Это занятия в семинарии, женской школе и Яффской гимназии, заседание Тель-Авивского ваада. Вполне возможно, **Меир Дизенгоф** способствовал киноэкспедиции **«Мизраха»** и съемкам, проводимым ею на земле предков.

Палестинофильскую направленность фильма восторженно оценил в журнале **«Сине-Фоно»** **Михаил Браиловский** — «одаренный критик, чьи оценки дореволюционных фильмов до сих пор сохранили свое значение». (3)

«Кинематограф, этот маг и волшебник, уничтожающий расстояния, переносящий людей за тысячи верст в неведомые страны, и на этот раз оказался на высоте своего призвания. Он принес обездоленным «мечтателям гетто» сказочную мечту, иллюзию «обетованной земли»... на ленте **«Жизнь евреев в Палестине»**, выпущенной обществом **«Мизрах»**.

Грандиозная по размаху, задуманная по широкому плану, выполненная с необычайной тщательностью и любовью, картина эта,

несомненно, имеет огромное общественное значение. Она дает полную иллюзию паломничества одного из сынов «черты оседлости» в Святую землю, начиная с отъезда из Одессы. Несбыточная мечта, сладкая греза «мечтателя гетто» начинает сбываться и оживать на светлом экране кинематографа. Он едет в Палестину!». (4)

Второй проект **«Мизраха»** отличался не меньшей масштабностью. **«Жизнь евреев в Америке»** была игровой постановкой, в которой участвовали актеры нью-йоркских театров. В картину вместе с прологом и эпилогом вошло 2000 м отснятого материала. Содержание этого фильма удивительным образом напоминает те главы из автобиографической книги Голды Меир **«Моя жизнь»**, в которых она описывает эмиграцию своей семьи из «черты» в Америку — настолько похожим был тяжкий путь за океан для сотен тысяч еврейских семей. В прологе — прощание с родным домом, нелегальный переход границы при содействии жуликов-контрабандистов, бараки Роттердама, тяготы длительного плавания, унизительный осмотр эмигрантов на «острове слез». Жизнь в Америке начинается с поисков работы — самая тяжелая и грязная достается эмигрантам, затем происходит вживание в незнакомый быт, появляются первые признаки благосостояния... Конечно, американскую жизнь нельзя сравнить с прозябанием в «черте». И все же... Заканчивался фильм символическим эпилогом:

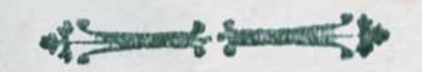
«Группа еврейских юношей и девушек гуляет в праздничный день в окрестностях Нью-Йорка. Их внимание привлекает стоящий на скале патриархальный старик с благородным классическим лицом. Молодежь собирается вокруг него тесным кольцом, а он восторженно, с пылающими пророческими глазами напоминает им о веками ждущем и древнем отечестве. «Америке не быть последним пристанищем большой группы Израиля, — раздается вещее слово символического старика. — Там, — указывает его пророческий перст, — там, где лежит древняя земля, наша колыбель и наш будущий вечный очаг, идите же за мной...». Старик величаво делает первые шаги к манящей его издалека Земле Обетованной. И юноши и девушки как бы замирают от сладостного томления, застывшие струны снова начинают дрожать, и с полузакрытыми грезящими глазами, зачарованные вещим зовом возрождения, они следуют за ним. Там впереди — новая жизнь на древней земле...». (5)

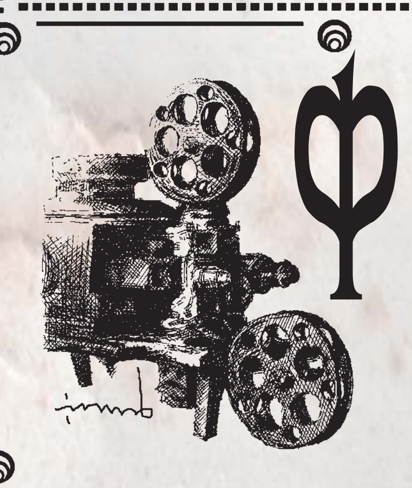
Сопоставление фильмов о еврейской жизни в Палестине и в Америке дает достаточно четкое представление о выборе, который рекомендовало своим зрителям товарищество **«Мизрах»**.

Первая мировая война, начавшаяся в 1914 году, принесла огромные бедствия еврейской Атлантиде, большая часть которой оказалась в эпицентре военных действий. Многие города и местечки были стерты с лица земли, их жители либо погибли, либо стали беженцами. Но тяготами боев не ограничивались

страдания еврейского населения. Когда положение на фронтах ухудшилось, царские власти решили возложить ответственность за это на «еврейскую измену». Столичные и провинциальные газеты раздували обвинения евреев «черты» в шпионаже несмотря на то, что четыреста тысяч евреев были мобилизованы в русскую армию, многие юноши-студенты прервали обучение в зарубежных университетах и отправлялись на фронт добровольцами, а девушки записывались в сестры милосердия. Начались массовые выселения жителей из местечек, находившихся в прифронтовой полосе. (6)

В 1915 году **«Мизрах»** выпустил в прокат игровую драму **«Война и евреи»**. Фильм не сохранился, нет даже пересказа его сюжета. Но есть информация о том, что он демонстрировался как «киноговорящая» картина под названием, сразу проясняющим содержание, — **«Героический подвиг разведчика Хаима Шейдельмана»**. Автором сценария (и это широко анонсировалось) был **Исаак Тенеромо (И.Файнерман)**, известный еврейский литератор, который пользовался нравственным авторитетом у русской интеллигенции. Как известно, Тенеромо входил в близкое окружение Льва Толстого. Возможно, это обстоятельство должно было привлечь внимание нееврейской аудитории к фильму **«Война и евреи»**. **«Мизрах»** в очередной раз возлагал надежды на то, что кинематограф способен повлиять на общественное мнение.





Февральская революция отменила дискриминационные законы империи. Евреи получили равные гражданские и политические права с остальным населением, что способствовало росту национального самосознания и политической активности обитателей «черты». В Одессе оживилась еврейская общественная жизнь, действовали различные еврейские партии и организации.

В это время **«Мизрах»** опубликовал своеобразный манифест, где говорилось о том, что «еврейская современность, еврейская история, ев-

А. Аркатов

рейская литература не нашли еще своего сценического воплощения...». **«Мизрах»** объявил, что «приступает к выпуску целого цикла картин на сюжеты из Библии, истории, еврейских классиков, а также будет освещать жизнь общественную, политическую, классовую и вообще все, что достойно внимания...

В Одессе Товариществом оборудован специальный павильон, оснащенный новейшими техническими приспособлениями. Режиссура и руководство съемками поручены худ. **А. Аркатову (Могилевскому)**». (1)

Личность и судьба **Александра Аркатова** заслуживают того, чтобы описать их подробнее. В 1917 году он, несмотря на свою молодость, был уже опытным режиссером. За шесть лет работы на столичных студиях **Аркатов**

1911 г. Москва. 1 февраля.

Выходитъ 1 и 15 каждаго мѣсяца.

Кадр из фильма «Кузнец Давид»

поставил более двадцати игровых картин. Это были экранизации русской классики и произведений современных писателей, киноверсии популярных романсов, жестокие мелодрамы. Словом, типичные картины дореволюционного репертуара.

Но для **«Мизраха»** решающее значение имело, безусловно, то обстоятельство, что **Аркатов** был автором сценариев и режиссером нескольких популярных фильмов из еврейской жизни и по праву считался основоположником еврейской темы в русском кино.

Александр Аркадьевич Аркатов (Могилевский) родился в 1888 году. Не установлено точно, где он получил образование. Начинал свой творческий путь как театральный критик и журналист. Это о нем журнал **«Сине-Фоно»** написал: «Одному из наших сотрудников пришла в голову весьма удачная мысль воссоздать путем воплощения их на полотне экрана несколько классических (если можно так выразиться) сцен из еврейской жизни». (2)

Так, в 1910 году появился сценарий первой снятой в России игровой картины из еврейской жизни **«Л'Хаим» («За жизнь»)**. Затем — еще один сценарий **А. Аркатова** для фильма на еврейскую тему **«Скрипка»** (1911) по рассказу **В. Герцмана**. В 1912 году **А. Аркатов** дебютировал как режиссер. Он написал сценарий и поставил фильм по пьесе **Шолома Аша** «Бог мести», а затем в том же году стал автором сценария и режиссером фильма **«Рахиль»**. В 1913 году вышла на экран еще одна режиссерская работа **А. Аркатова** — драма **«Горе Сарры»**, а два года спустя — **«Кузнец Давид»**.

При подборе исполнителей для своих первых постановок **Аркатов** проявил завидное режиссерское чутье и точный коммерческий расчет. Так, главные

И. Мозжухин

роли в фильме **«Бог мести»** сыграли популярные артисты еврейского театра **Исаак Арко** и **Михаил Фишзон**, которым одноименная пьеса **Я. Гордина** была хорошо знакома по сценическому репертуару. Кроме того, их имена после многолетних гастролей по России и Украине были на слуху у еврейской публики, и немалая ее часть несомненно захотела бы взглянуть, как выглядит киноверсия пьесы в исполнении любимых артистов.

На главную роль в фильме **«Горе Сарры»**, который снимался по оригинальному сценарию, написанному специально для кино, был приглашен профессиональный киноактер **Иван Мозжухин** — восходящая звезда русского экрана. Мозжухин был мастером изображения сложных психологических состояний и в **«Горе Сарры»** сыграл на одном дыхании сцену безумия главного героя фильма Исаака.

«Излюбленный мотив дореволюционной кинодрамы — самоубийство нашел себе место в **«Горе Сарры»**, где **Мозжухин** впервые обстоятельно и подробно изобразил переживания молодого человека, разлученного с любимой женщиной и кончающего жизнь самоубийством». (3)

На фотографии, где запечатлен рабочий момент съемок этого фильма, слева, неподалеку от стола, за которым сидят артисты **И. Мозжухин** и **Т. Шорникова**, мы видим **Аркатова**. Начинающий режиссер выглядит как вполне уверенный в своих силах мэтр. И действительно, его карьера в кино развивалась успешно. Рецензенты хвалили **Аркатова** за вдумчивость, тонкое знание еврейского быта и характеров, умение подобрать ансамбль и работать с актерами.

Выбор литературного материала для еврейских фильмов у **Александра Аркатова** был далеко не случайным. Сюжеты всех его картин связаны с проблематикой «черты», но не касаются трудностей, существовавших для евреев за ее пределами. Они всецело сосредоточены на драматических ситуациях внутренней жизни «черты», на коллизиях, вызванных законами и традициями еврейской Атлантиды. **«Л'Хаим»** рассказывал о том, как дочь вынуждена была подчиниться

воле родителей и выйти замуж за нелюбимого. Брак оказался несчастливым. **«Бог мести»** — это история еврея, который содержал публичный дом и вместе с тем всей душой был предан чистым идеалам еврейской религии. Но вера не помогла — его дочь стала проституткой. В **«Рахили»** выдвигалось на первый план негативное отношение патриархальной еврейской семьи к браку дочери с христианином. И наконец, **«Горе Сарры»**: община разлучила любящую пару на основании закона, который не разрешал еврею жить с бездетной женщиной. Это насилие над личностью стало причиной трагедии.

Сюжеты, разработанные Александром Аркатовым (в момент написания **«Л'Хаим»** ему было всего 22 года), отражали позицию значительной части еврейской молодежи, которая навсегда покинула «черту», получила светское образование в университетах и затем в значительной степени ассимилировалась. Естественно, что многие из этих молодых людей считали жизненный уклад «черты» архаичным. Критический настрой принес фильмам Аркатова успех в общероссийском прокате. Но в пределах «черты», более консервативным зрителем, они не были восприняты столь однозначно.

В Одессе за два года — 1917-й и 1918-й — Аркатов снял для товарищества **«Мизрах»** четыре фильма. Все они рассказывали о притеснениях и унижениях, которые пришлось испытать обитателям «черты» при царизме. Постановка этих фильмов до февраля 1917 года была бы невозможна по цензурным соображениям.

Пример тому **«Кантонисты»** — историческая драма по повести **«Захват рекрутов»** русско-еврейского романиста Г.Богрова о насильственном рекрутировании еврейских детей во времена Николая I. В рекламном проспекте фильма

СИНЕ-ФОНО.

Акц. Общество МИЗРАХЪ

Одесса, Суворовская ул. 47, тел. 75-19

Телеграфн. адресъ: МИЗРАХЪ Одесса. Ателье. Фр. Бульваръ 16. Лаборат. Дерибасовская 18

Впервые на экранѣ

Отъ 1805 г. до 1856 г., въ Россіи существовалъ безчеловѣчный институтъ т. н. солдатъ-кантонистовъ. Профессіональные ловчики покровительствуемые полицiей хватали дѣтей, объявляли ихъ рекрутами и для перевоспитанія размѣщали по деревнямъ у крестьянъ или мастеровыхъ.

По достиженіи совершеннолѣтія несчастныхъ сдавали въ строй, гдѣ они служили особо 25 лѣтъ, проходя всю суровую школу Николаевскаго режима.

МОНОПОЛЬНО на районы.

КАНТОНИСТЫ

Постановка А. Аркатова.

Историческая быль въ 5 частяхъ

Роскошная фотографія

ВЫДАЮЩІЙСЯ ПО РАЗНООБРАЗІЮ РЕКЛАМНЫЙ МАТЕРІАЛЪ.

Телеграфные запросы просимъ оплачивать.

говорилось: «От 1805 г. и до 1856 г. в России существовал бесчеловечный институт т.н. солдат-кантонистов. Профессиональные ловкачи, покровительствуемые полицией, хватали детей, объявляли их рекрутами и для перевоспитания размещали по деревням у крестьян или мастеровых.

По достижении совершеннолетия несчастных сдавали в строй, где они служили особо 25 лет, проходя всю суровую школу Николаевского режима».

Кинодрама **«Судите, люди»** была снята **Аркатовым** по рассказу **И. Переца «Разбитые скрижали»**. В ее основе — трагедия двух сестер, дочерей еврейского корчмаря. Младшую, которая была влюблена в сына местного землевладельца, поспешно выдали замуж за ученика иешивы из другого города. Из-за этого землевладелец запретил торговлю в корчме, семья распалась, родители умерли. Старшую сестру насильно похитил дворянин и вынудил стать его любовницей. Обе женщины были одинаково несчастны.

Летом 1917 года **Аркатов** поставил фильм **«Кровавая шутка»**. Это была первая экранизация произведения **Шолом-Алейхема**.

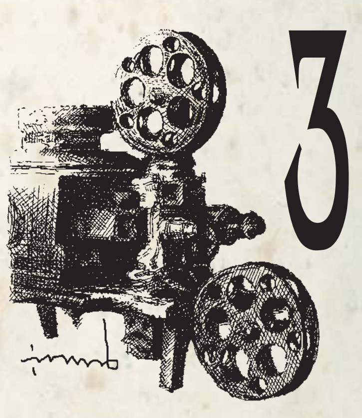
До этого отношения с кинематографом у великого еврейского писателя не складывались, хотя **Шолом-Алейхем** «проявил прямой интерес к кино. В 1913-м он подготовил ряд сценариев на русском языке — **«Хава»**, **«Чудесное событие»**, **«Заколдованный портной»**. Свое произведение **«Мир перевернулся»** (1913), написанное на идиш, он переделал в киносценарий под названием **«Синема-фантазия в честь Хануки»**. Но очевидно, что его планам не суждено было осуществиться. Сценарии так и остались в рукописях». (4)

Трудно объяснить, какие же причины помешали экранизации юмористических рассказов **Шолом-Алейхема**. Но нет никаких сомнений в том, что фильм по его роману **«Кровавая шутка»**, написанному в 1912—1913 годах во время скандального «дела Бейлиса», царская цензура никогда не пропустила бы на экран. Этот роман был откликом писателя на вспышку антисемитизма в Российской Империи, вызванную этим процессом. Насыщенный трагикомическими ситуациями сюжет **«Кровавой шутки»** давал большие возможности для экранизации даже с учетом тех скромных выразительных средств, которыми тогда располагало «немое» кино. Это фарс, в котором студент еврей менялся местами со своим русским другом. На один год тот становился евреем со всеми вытекающими отсюда в царской России последствиями. В результате полиция арестовывала еврея за участие в обмане.

Последний еврейский фильм **Аркатова «Хочу быть Ротшильдом»** снят по одному из известных монологов **Шолом-Алейхема**. Это рассказ касриловского меламеда (учителя религиозной школы), у которого жена потребовала денег, чтобы справить субботу, а их у него не оказалось. Желая уйти от малоприятной реальности, меламед представил себя Ротшильдом и погрузился в мечты о несметном богатстве и власти. После первого придуманного им закона о том, что

жена всегда должна иметь три рубля на расходы, ему захотелось ввести в своем городе новое социальное устройство, безмерно доброжелательное ко всем евреям. Он внес предложение обходиться без войн, вражды и национальных различий. В конце концов меламед даже решил отменить деньги — это и вернуло его к реальности. У него действительно не было денег, чтобы подготовиться к празднованию субботы.

К сожалению, ни один из одесских фильмов **А. Аркатова** не сохранился. Нам не удалось отыскать каких-либо отзывов прессы, позволяющих судить о художественных достоинствах этих картин, их успехе у зрителей. Но искренняя попытка режиссера при содействии товарищества **«Мизрах»** наладить в Одессе постоянный выпуск еврейских фильмов и его обращение к серьезному литературному материалу не могут остаться незамеченными. Уже сама по себе последовательная многолетняя преданность **Александра Аркатова** еврейской теме в кино заслуживает уважения.



З августа 1911 года **Менахему Менделю Бейлису**, служащему кирпичного завода, было предъявлено обвинение в убийстве христианского мальчика **Андрея Ющинского** «с ритуальной целью». Так началось скандальное антисемитское «дело Бейлиса», которое длилось два года, раскололо российское общество, вызвало протесты в Европе и США. Поскольку «дело Бейлиса» получило столь значительный резонанс в России и за ее пределами, им заинтересовались сразу несколько кинофирм.

«Киев, 26 июня. Одна из кинематографических фирм произвела снимки, иллюстрирующие внешнюю обстановку убийства **Ющинского**, всю окраину и внутренность пещеры, где нашли труп, кирпичный завод **Зайцева**, дом и семью **Бейлиса**, а также лиц, производивших частное расследование: **Бразуля-Брушковского, Красовского** и агентов последнего. Местная администрация запретила демонстрирование этих фильмов в Киеве. Фирма, опасаясь повсеместного запрещения в России демонстрации этих снимков, увозит их за границу». (1)

Поводом для съемок, очевидно, послужили опубликованные в мае 1912 года в монархической газете «Киевлянин» сенсационные материалы — результаты частного расследования. Бывший следователь **И. Красовский** и местный журналист **С. Бразуль-Брушковский** убедительно доказали, что **Ющинский** стал жертвой банды грабителей, которая прятала краденые вещи на квартире жены почтового чиновника **Веры Чибиряк**. **Андрей Ющинский** дружил с ее сыном и невольно стал опасным свидетелем. (2)

Скорее всего, журнал информировал о съемках хроникального фильма, который произвел оператор **В. Добржанский** для киевского кинотеатра «Экспресс» **Ю. Шанцера**. Картина показывалась в августе 1912 года на закрытых просмотрах и за границей. Хроникальный фильм снимала в Киеве и фирма **«Братья Пате»**. Но вышел он на экран уже осенью 1913 года, после завершения процесса, и в 1914 году был запрещен по всей России.

И.Сойфер

Часть фактов, изложенных в журнале **«Сине-Фоно»**, совпадает с историей создания игрового фильма, который назывался **«Тайны Киева, или Процесс Бейлиса»**. Задолго до окончания процесса один из руководителей петербургской фирмы **«Крео-фильм»** обратился к молодому театральному режиссеру **Иосифу Сойферу** с предложением снять такую картину. До этого **Сойфер** не имел опыта работы в кино, он наверняка осознавал, что съемки фильма о процессе, находившемся под контролем властей, не принесут ему ничего, кроме неприятностей, но сразу согласился. **Иосиф Сойфер** принадлежал к той части интеллигенции, которая поддерживала обращение, подписанное **В. Короленко**, **М. Горьким**, **Л. Андреевым**, другими известными писателями, профессорами, академиками, депутатами Государственной Думы: «Во имя справедливости, во имя разума и человеколюбия мы поднимаем голос против новой вспышки фанатизма и темной неправды...».

Иосиф Адамович Сойфер родился в 1882 году в Николаеве. Там же окончил реальное училище. Еще занимаясь в училище, он оказался статистом в спектакле труппы **Всеволода Мейерхольда**. После встречи с **Мейерхольдом** решил посвятить себя искусству. В 1905 году, прозанимавшись один курс в Харьковском политехникуме, уехал

М. Бейлис

в Москву и под руководством **Мейерхольда** готовился к экзаменам в школу Художественного театра. Был принят, получив стипендию **Саввы Морозова**. По окончании школы в 1907 году зачислен в труппу театра.

В 1910 году перешел работать в Соловцовский театр в Киеве. Преподавал в драматической школе имени **Лысенко**. Его учениками были известные впоследствии актеры **Г. Хмара** и **Е. Малькевич-Ходаковская**.

Вот что вспоминает **Иосиф Сойфер** о съемках своего первого фильма:

«Наша задача была необычная: процесс еще не слушался, обвинительный акт не был сформулирован, и речь шла, следовательно, о том, чтобы синхронизировать сценарий с ходом следствия. Более того: предстояло, быть может, вести параллельное расследование. Идти по следам, от которых власти сознательно отворачивались. Для этого мне пришлось опуститься на киевское «дно»...». (3)

Сойфер ознакомился с версией следователя **И. Красовского** об убийстве **Ющинского**. Согласно этой версии, **Ющинский** во время игры поссорился с **Женей Чибиряк** и пригрозил рассказать всем, что у них в квартире краденые вещи. **Женя** вернулся домой и рассказал все матери. В это время в квартире находились трое воров — **И. Латшев, Б. Рудзинский и П. Сингаевский** — брат **Веры Чибиряк**. Услышав про угрозу, бандиты заманили **Ющинского** в квартиру и убили, а труп бросили в пещеру...

«Скажу только, что я пришел к убеждению, что **Андрей Ющинский**, слишком много знавший о банде громил, был ими убит. На трупе были затем проделаны проколы, позволившие полицейским властям (а затем и подкупленным правительством экспертам)

утверждать, что убийство было произведено «с ритуальной целью». Найти по соседству «еврея с черной бородой» было несложно». (4)

История, которая стала для режиссера очевидной после независимого расследования, легла в основу фильма **«Тайны Киева, или Процесс Бейлиса»**. Роль **Веры Чибиряк** сыграла **Е. Малькевич-Ходаковская**, ученица и жена **Сойфера**, роль **Красовского** исполнил ведущий актер театра **Соловцова С. Кузнецов**, сам **Сойфер** перевоплотился в убийцу **Сингаевского**.

«Съемки фильма закончились в 1913 году. Мы не могли, конечно, надеяться, что такой фильм может быть показан в России. Мы даже не представили его в цензуру. Фирма **«Крео-фильм»** продала негатив за границу, и фильм шел в разных странах Западной Европы и в Америке, как нам говорили, с большим успехом. В России его, кроме нас самих, никто не видел». (5)

Судя по сообщениям прессы, фильм Сойфера все-таки демонстрировался в «черте».

Харьков. «Кинематографический театр **«Модерн»** по распоряжению Харьковского вице-губернатора за демонстрирование картины о деле Бейлиса был закрыт. Умань Киевской губернии. Нашумевшая картина **«Дело Бейлиса»** демонстрировалась в **«Экспрессе»** всего один раз, после чего полицией была запрещена». (6)

Вполне возможно, что именно **«Тайны Киева, или Процесс Бейлиса»** видел в Польше в 1914 году В.И. Ленин, о чем оставил свой отзыв. (7) Трудно не согласиться с комментарием, высказанным по этому поводу **Р. Янгировым**: «Оценивающий кинематограф, как и все, относящееся к художественному творчеству, с утилитарно-партийной точки зрения, Ленин

остался фильмом недоволен. Крупская, бывшая с ним вместе на просмотре фильма, и, очевидно, выражая общую точку зрения, отметила в одном из своих писем главную причину неприятия — мелодраматизм постановки, что, на наш взгляд, составляет существенную черту поэтики «еврейского» кино России». (8)

В 1917 году после Февральской революции в Киеве был снят еще один фильм о деле Бейлиса. Он назывался **«Вера Чибиряк»**, но имел также второе название, отражающее направленность сюжета, — **«Кровавый навет»**.

Режиссер фильма Н. Брешко-Брешковский написал сценарий по данным, полученным от следователя И. Красовского, и, надо полагать, во многом повторил сюжет фильма И. Сойфера. В главных ролях снимались актеры театра Соловцова. Красовского играл С. Кузнецов, а Бейлиса — Ю. Яковлев. **«Вера Чибиряк»** была снята с московских экранов. По мнению профсоюзов, картина формально разоблачала политику царского правительства, а по сути разжигала национальную рознь. Но в провинции картина демонстрировалась. (9) Ее фрагменты сохранились до нашего времени. Хотя эта игровая постановка не отличается высоким качеством, она все равно воспринимается как документальное свидетельство истории.

После съемок фильма о деле Бейлиса кинематограф на длительное время стал частью творческой жизни Иосифа Сойфера. В 1914 году в Киеве на Лукьяновке открылась самая крупная в то время в Украине киностудия **«Светотень»**.

Ее основал известный в провинции театральный антрепренер, режиссер и актер Семен Васильевич Писарев. Для участия в съемках он пригласил артистов ки-

Казненный жизнью.

Жуткая трагедія изъ жизни Кіевскихъ евреевъ. Захватывающій сюжетъ!!! Въ 4 хъ частях

Масса потрясающихъ моментовъ. Монопольно на Кіевскій районъ.

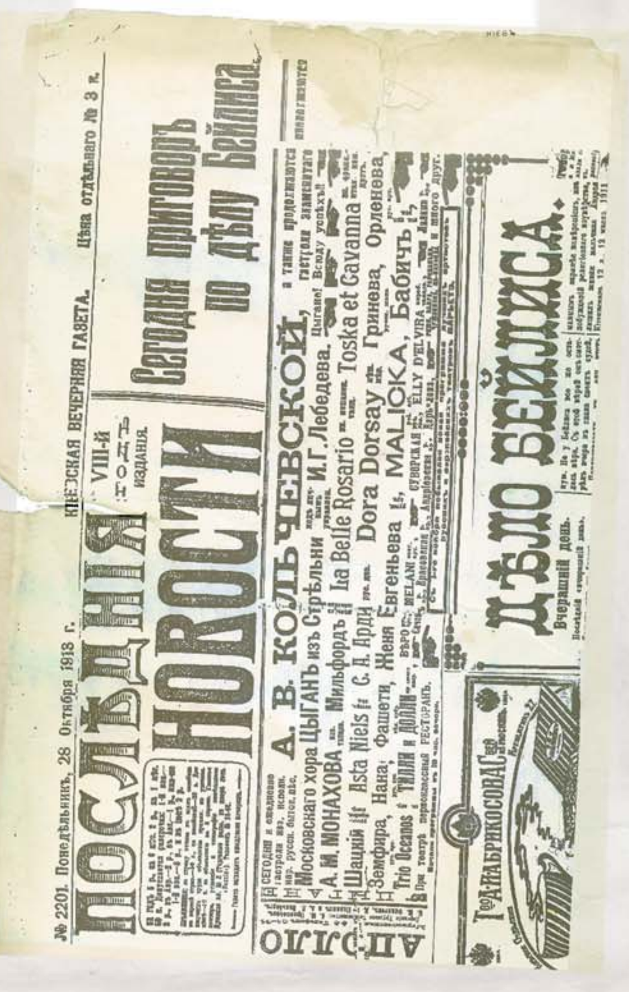
евских театров. Ведущим режиссером **«Светотени»** стал И. Сойфер, который продолжал работать и в театре Соловцова. В 1914 году вышла на экран первая работа студии — фильм на еврейскую тему **«Казненный жизнью»**. И. Сойфер не только был его постановщиком, но и сыграл роль сына старосты синагоги Давида

Глазмана. **Е. Малькевич-Ходаковская** исполнила роль **Лии** — дочери **Глазмана**. К сожалению, содержание фильма неизвестно. Сохранилась лишь информация о том, что это была история о еврейской молодежи, борьбе со старыми предрассудками и поиске новых идеалов. Поскольку фильм назывался также **«Страдалица Лия»**, можно предположить, что здесь имел место конфликт отцов и детей, завершившийся трагически. После этого **Сойфер** снял экранизацию романа **Ф. Достоевского** **«Униженные и оскорбленные»**, в которой главные роли сыграли артисты театра **Соловцова**. Фильм этот вышел в общероссийский прокат и, надо полагать, принес известность **Иосифу Сойферу** как режиссеру кино.

Следующий фильм **Сойфера** назывался **«Рабыни роскоши и моды»**. Сценарий написал **Григорий Наумович Брейтман**, редактор киевской газеты «Последние новости». Возможно, они познакомились еще в то время, когда **Сойфер** собирал материалы для фильма о деле Бейлиса. Газета **Брейтмана** постоянно подробно информировала о ходе процесса. В последний его день она опубликовала развернутый репортаж из зала суда и описала момент вынесения приговора:

«В 5 ч. 55 минут вышел суд. Председатель просит пригласить присяжных заседателей. В зале гробовая тишина. Минута тяжелого напряженного ожидания. Старшина передает лист председателю суда. Спустя минуту председатель подписывает вердикт и передает его старшине присяжных... Старшина громким отчетливым голосом читает. Первый вопрос о факте убийства в редакции суда. Ответ: не доказано. На второй вопрос о виновности Бейлиса судьи совести ответили: НЕТ, НЕ ВИНОВЕН. По распоряжению председателя Бейлис оставляет скамью подсудимых...». (10)

Григорій Наумовичъ
Брейтманъ
Редакторъ-издатель газеты „Послѣднія новости"



Послѣднія новости
Кіевская вечерняя газета.
VIII-й годъ изданія.
№ 2201. Понедѣльникъ, 28 Октября 1913 г.
Сегодня приговоръ по дѣлу Бейлиса
Дѣло Бейлиса.

Этот репортаж и сегодня нельзя читать без волнения. **Брейтман** был опытным журналистом и понимал истинную цену сенсационных фактов. Для построения сюжета своего сценария он использовал два источника: роман **Эмиля Золя «Дамское счастье»** и опубликованные в прессе материалы скандального процесса одной московской портнихи, которая находила среди своих заказчиц дам, имеющих приятную внешность, охваченных страстью к богатым нарядам, и втягивала их в сети порока. В результате получилась увлекательная история, вполне в духе модных кинодрам того времени. (11)

Приглашенный в студию **«Светотень»** в качестве сценариста **Григорий Брейтман** увлекся новым для себя родом литературной деятельности, но о других его сценариях нет никаких данных.

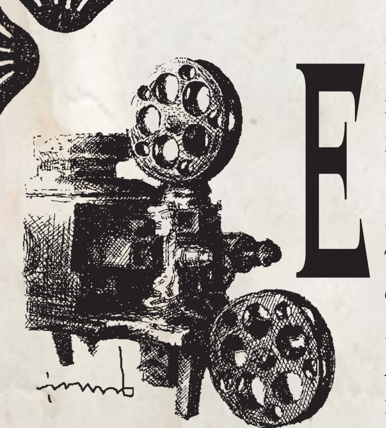
Сойфер снял свой очередной фильм для **«Светотени»** в 1916 году по сценарию **С. Писарева**. Фильм назывался **«Убийство на постоялом дворе»** и являлся экранизацией романа **«Польский еврей»** двух французских писателей, которые объединили свои фамилии в общий псевдоним — **Эркман-Шатриан**. Это была психологическая драма на криминальной основе. Богатый человек, бургомистр небольшого городка, пригласил гостей на свадьбу дочери. Кто-то из них вспомнил, как 15 лет назад в такой же холодный зимний вечер на постоялый двор приехал купец, польский еврей, чтобы переждать непогоду. Через некоторое время он снова отправился в путь. На следующий день были найдены вещи купца — пальто и меховая шапка, его убитая лошадь, а сам он исчез бесследно. Подозревали, что тело убитого было сожжено в известковой печи.

Ночью бургомистру приснился кошмарный сон: якобы уголовный суд, восстановив все детали происшедшего, доказал, что это он убил и ограбил купца, благодаря чему разбогател и занял положение в обществе. Утром гости нашли бургомистра в постели мертвым.

Никаких сведений об актерском ансамбле этой картины, к сожалению, не сохранилось, но можно предположить, что в ней, как и в предыдущих фильмах Сойфера, снимались артисты театра **Соловцова**.

В том же 1916 году **Сойфер** переехал в Москву, где продолжил свою режиссерскую карьеру. Он поставил ряд картин в различных кинофирмах, но к еврейской теме больше не возвращался.

ЕВРЕЙСКИЕ
КИНЕМАТОГРАФИСТЫ
1910 В 1917
УКРАИНЕ



Еще не закончилась Гражданская война, а Советская власть уже установила политический и экономический контроль над «самым важным из искусств».

4 марта 1918 года было издано первое обязательное постановление — «О контроле на кинопредприятиях», подчинившее частный кинематограф местным советам. Этим же постановлением впервые вводился пятипроцентный государственный налог «на все кинематографические зрелища». Летом 1918 года была введена цензура в кино. 27 августа 1919 года В.И. Ленин подписывает декрет Совнаркома «О переходе фотографической и кинематографической торговли и промышленности в ведение Народного Комиссариата просвещения».

К осени 1919 года почти две трети всех частных кинопредприятий было национализировано… (1)

Владельцы кинофирм, прокатных контор и кинотеатров пытались отстаивать свои права и защитить свою собственность, но безуспешно. Им приходилось выбирать между собственностью и жизнью. Поскольку с легкостью можно было потерять и то и другое, многие потянулись за рубеж. Покинули страну Советов предприниматели, режиссеры, звезды экрана. Хотя новая власть подчеркивала свою благосклонность к евреям, среди уехавших были и еврейские кинопрокатчики, режиссеры, писатели, артисты еврейских театров…

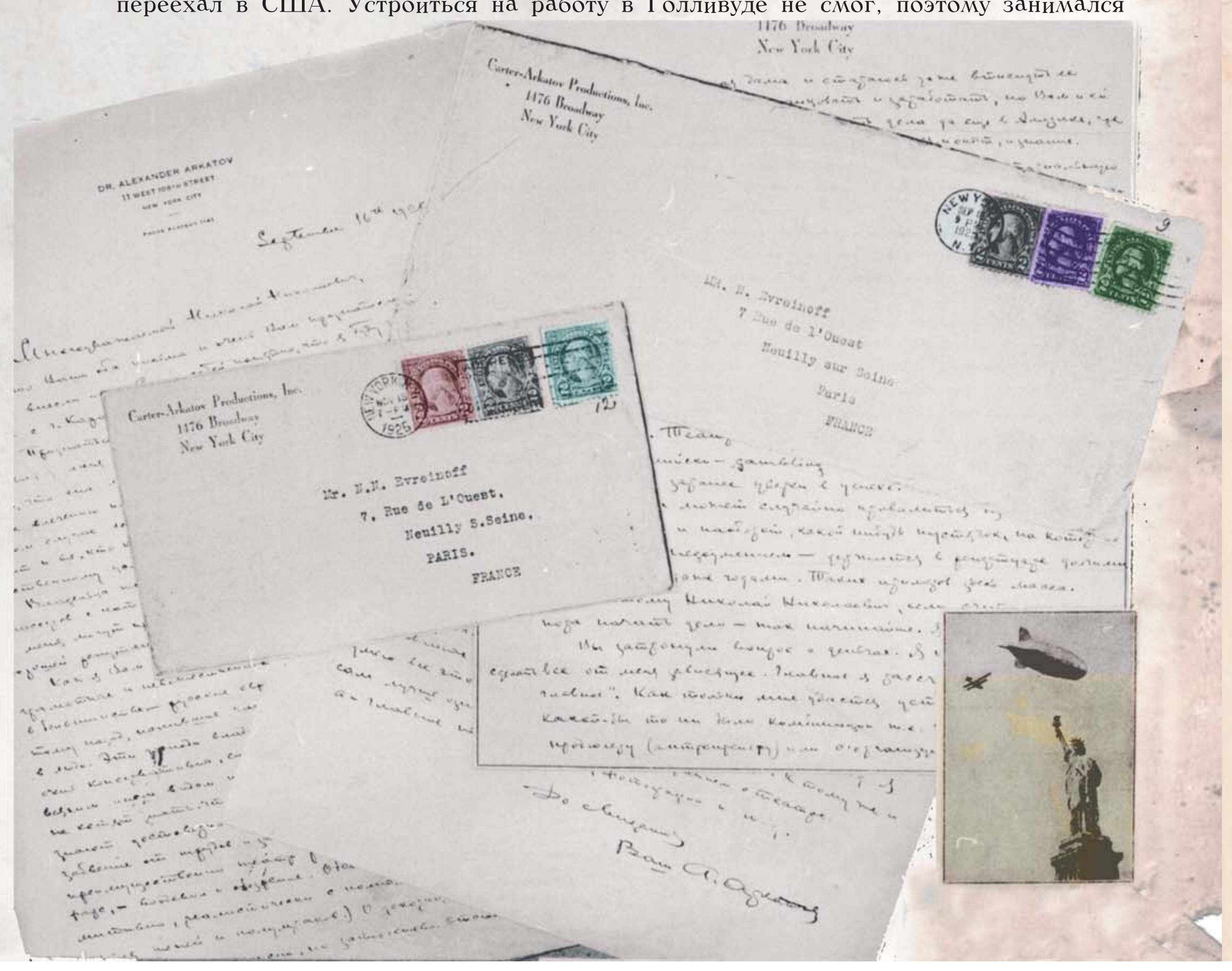
«Мирограф» был национализирован в апреле 1919 года, а во время Гражданской войны разграблен и разрушен. Прекратило свою деятельность товарищество **«Мизрах»**. Закрылась киностудия **«Светотень»**. **Григорий Наумович Брейтман** уехал с семьей в Америку, обосновался в Чикаго.

От киевского периода жизни осталось только упоминание о нем в романе **М. Булгакова** **«Белая гвардия»**. В придуманной писателем юмористической газете **«Чертова кукла»** есть двустишие: «Игривы **Брейтмана** остроты. И где же сенегальцев роты?..» Вряд ли **Булгаков** выбрал это двустишие случайно. Может быть, за ним стоит воспоминание о личной встрече? Может быть, другие причины? Неизвестно. Во всяком случае звучит неплохо, как комплимент: игривы **Брейтмана** остроты.

Были и те, кто колебался, занимал выжидательную позицию. В годы Гражданской войны **Александр Аркатов** пытался сотрудничать с советскими киноорганизациями в Украине. По их заданию он в 1919-м году снимал агитфильмы, а в 1920-м поставил в Одессе по сценарию известного военного деятеля начподива **Рухимовича** игровой фильм **«Два мира»**, который до широкой публики так и не дошел.

А. Аркатов быстро разочаровался в новой власти и обратился к ведавшему тогда культурой наркому **А. Луначарскому** с просьбой о выезде за границу. Он был командирован в Австрию, где год спустя поставил историческую картину **«Жан Торот»**.

В 1923-м работал корреспондентом **«Советского экрана»** в Англии. Через год переехал в США. Устроиться на работу в Голливуде не смог, поэтому занимался



педагогической деятельностью, преподавал в Калифорнийском университете. В 1925 году из Нью-Йорка он написал драматургу **Н. Евреинову** в Париж письмо, где объяснил причины, побудившие его к эмиграции:

«Я не был членом партии. Но был более чем лояльный гражданин Советской России. И оставил я ее, став беглецом или чем-нибудь в этом роде, потому что мне, действительно, нечего делать там. Я стоял во главе Московского, а затем Украинского Кино-Фото комитета и отдела по делам искусства. На моих глазах нелепейшим образом разрушалось самое ценное для меня. Во имя начатой национализации группа невежественных «властей на местах» не ведала, что творила. Я пошел к **Луначарскому** и сказал ему всю правду. «Поезжайте, если хотите, — ответил **Луначарский**, — но помните, что я ничего об этом не знаю». Так я и уехал, оставив собственную, правда, полуразрушенную студию, квартиру, имущество и родителей».

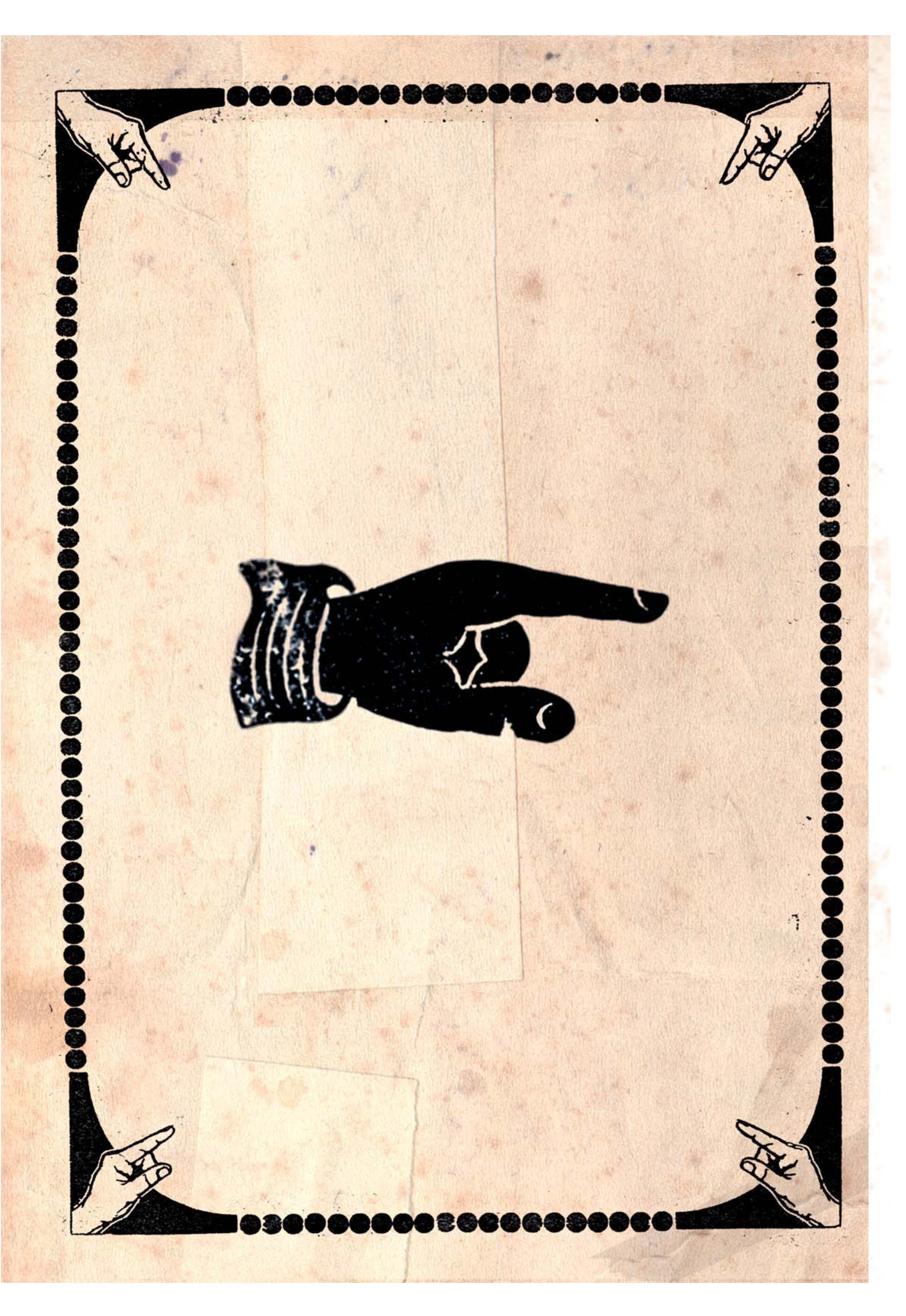
JOSEPH OSSIPOFF
Ex METTEUR EN SCÈNE EN CHEF
DU THEATRE D'ÉTAT
ET DU THEATRE D'ART DE SOFIA
METTEUR EN SCÈNE DE CINÉMA

Примерно такой же путь проделал **Иосиф Сойфер**. В 1918 году в Киеве при содействии советских организаций он пытался создать кооператив кинодеятелей и открыл студию экранного искусства. (2) В 1919 году поставил несколько картин по заказу Народного комиссариата просвещения Украины: антивоенный фильм **«Ренегат»**, агитфильм **«Возбуждение»** — об опасности сифилиса. Судя по всему, заказы Наркомпроса его не вдохновили.

В начале 20-х годов он был командирован **А. Луначарским** за границу вместе с Московским Художественным театром. Обратно не вернулся. Был главным режиссером Национального болгарского театра оперы и драмы в Софии, где поставил **«Принцессу Турандот»**, **«Макбета»**, **«Идиота»**, **«Пиковую даму»** и др. С 1929 года он жил в Париже, работал с известными французскими кинорежиссерами **Абелем Гансом** и **Жаном Ренуаром**.

В 1934 году **И. Сойфер** и **И. Ермольев** (до революции — владелец крупной кинофирмы) задумали постановку кинооперы **«Борис Годунов»** с участием **Ф. Шаляпина**. Художником пригласили **К. Коровина**, который сделал много эскизов и набросков. К сожалению, постановка не осуществилась. Когда началась Вторая мировая война, **Сойфер** закрепил за собой фамилию **Осипов**. В годы оккупации Франции был арестован фашистами. В середине шестидесятых посетил Советский Союз как гость Московского международного кинофестиваля.

Когда уехали все, кто мог и хотел уехать, их место заняли другие действующие лица. Новые ситуации разыгрывались в жизни и на съемочных площадках. По новым правилам. Разорванная на части враждебными идеологиями и государствами еврейская Атлантида все-таки сохранилась. Вскоре о ее существовании вспомнили. Прошло несколько лет после Гражданской войны — и советской власти потребовались фильмы из еврейской жизни. Новые, не такие, как прежде.



Юрий Морозов
Татьяна Деревянко
КИНО
ЕВРЕЙСКИЕ КИНЕМАТОГРАФИСТЫ В УКРАИНЕ
АНОТАЦИИ
РЕЦЕНЗИИ
ЕВРЕЙСКИЕ КИНЕМАТОГРАФИСТЫ В УКРАИНЕ
РЕЦЕНЗИИ
АНОТАЦИИ
ГЛАВА
ЕВРЕЙСКИЕ СЮЖЕТЫ
2
1910 — 1917
ЕВРЕЙСКИЕ СЮЖЕТЫ
КИЕВ

СИНЕ-ФОНО

Выходитъ 2 раза въ мѣсяцъ.

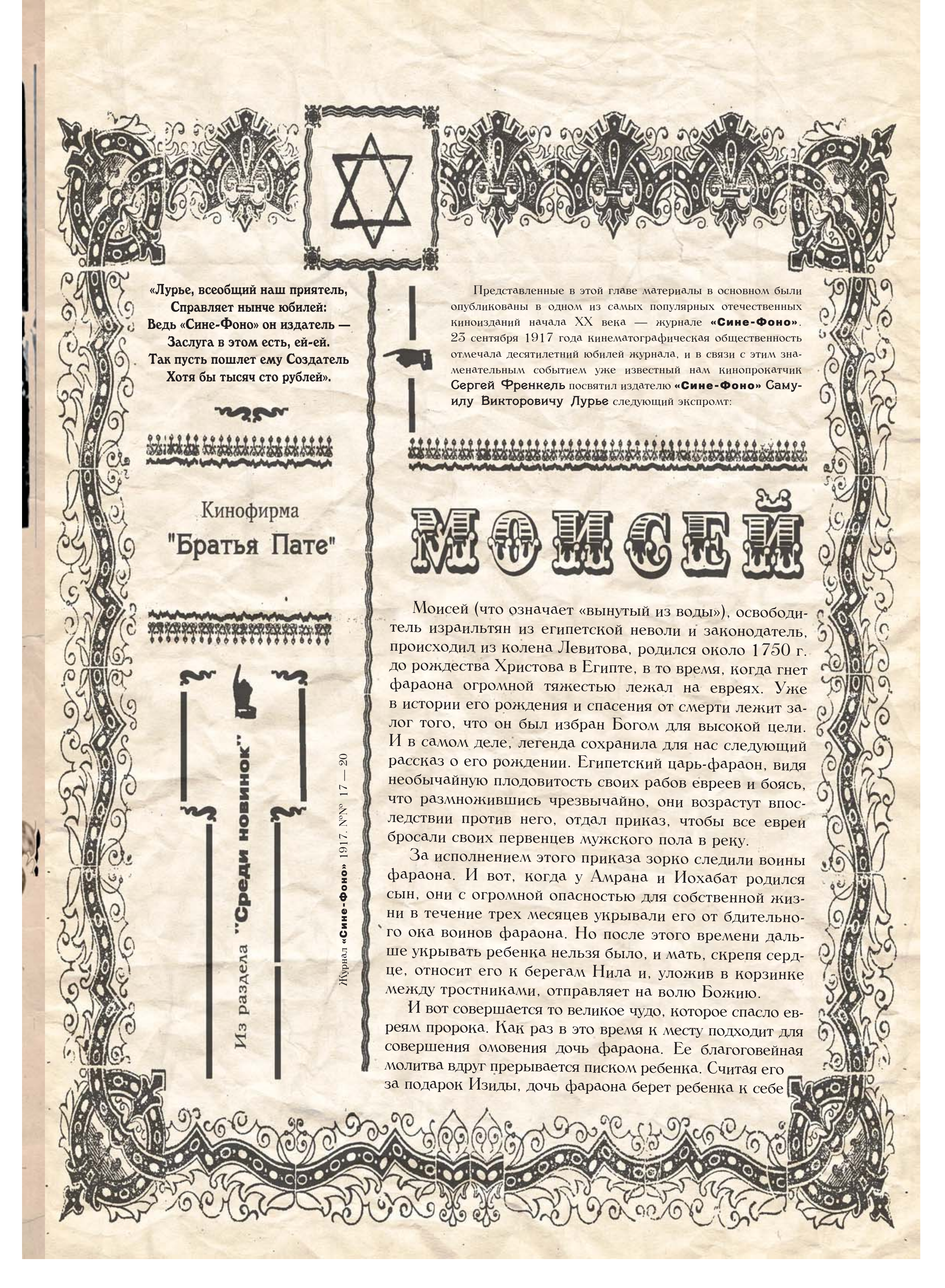
Сенсація дня!

ПУШКИ и СНАРЯДЫ

CANONS et MUNITIONS

или

Какъ французскія женщины участвуютъ въ защитѣ родины.



«Лурье, всеобщий наш приятель,
Справляет нынче юбилей:
Ведь «Сине-Фоно» он издатель —
Заслуга в этом есть, ей-ей.
Так пусть пошлет ему Создатель
Хотя бы тысяч сто рублей».

Представленные в этой главе материалы в основном были опубликованы в одном из самых популярных отечественных киноизданий начала XX века — журнале **«Сине-Фоно»**. 23 сентября 1917 года кинематографическая общественность отмечала десятилетний юбилей журнала, и в связи с этим знаменательным событием уже известный нам кинопрокатчик **Сергей Френкель** посвятил издателю **«Сине-Фоно»** **Самуилу Викторовичу Лурье** следующий экспромт:

Кинофирма

"Братья Пате"

Из раздела **"Среди новинок"**

Журнал **«Сине-Фоно»** 1917. №№ 17 — 20

МОИСЕЙ

Моисей (что означает «вынутый из воды»), освободитель израильтян из египетской неволи и законодатель, происходил из колена Левитова, родился около 1750 г. до рождества Христова в Египте, в то время, когда гнет фараона огромной тяжестью лежал на евреях. Уже в истории его рождения и спасения от смерти лежит залог того, что он был избран Богом для высокой цели. И в самом деле, легенда сохранила для нас следующий рассказ о его рождении. Египетский царь-фараон, видя необычайную плодовитость своих рабов евреев и боясь, что размножившись чрезвычайно, они возрастут впоследствии против него, отдал приказ, чтобы все евреи бросали своих первенцев мужского пола в реку.

За исполнением этого приказа зорко следили воины фараона. И вот, когда у Амрана и Иохабат родился сын, они с огромной опасностью для собственной жизни в течение трех месяцев укрывали его от бдительного ока воинов фараона. Но после этого времени дальше укрывать ребенка нельзя было, и мать, скрепя сердце, относит его к берегам Нила и, уложив в корзинке между тростниками, отправляет на волю Божию.

И вот совершается то великое чудо, которое спасло евреям пророка. Как раз в это время к месту подходит для совершения омовения дочь фараона. Ее благоговейная молитва вдруг прерывается писком ребенка. Считая его за подарок Изиды, дочь фараона берет ребенка к себе

во дворец. В кормилицы к ребенку она приглашает тут же находящуюся мать его. Во дворце фараон, предчувствуя, вероятно, будущность ребенка и связывая с ним судьбу свою, сначала отказывает в усыновлении его дочерью, затем дает свое разрешение. Вот содержание сложной и обстановочной картины «Моисей, спасенный из воды», выпускаемой фирмой.

Картина превосходно разыграна. Кроме интереса к содержанию, интересна еще и тем, что в кратких, но ярких чертах рисует быт евреев в дни рабства у фараона. Картина очень ценна также как вклад в школьную литературу, спрос на которую с каждым годом все растет и растет.

Журнал **«Сине-Фоно»** 1910. № 7

м. Тульчинъ.
Художественный театръ
„ЭКСПРЕССЪ"
въ домѣ Печерскаго по Дворцовой улицѣ.
Программа картинъ
на 17, 18 и 19-е Іюня 1911 года.

Отдѣленіе 1-е:

ОЗЕРО БРІЕНЦЪ
(Видовая)

Глупышкинъ носильщикъ
(Комическая)

Отдѣленіе 2-е:

ОСВОБОЖДЕНІЕ КРЕСТЬЯНЪ
отъ крѣпостной зависимости 19 февраля 1861 г.
(Драма)

ПО ГОРНЫМЪ ПОТОКАМЪ ЯПОНІИ
(Видовая)

Отдѣленіе 3-е:

МОИСЕЙ

Богатъ и могущественъ былъ египетскій фараонъ Рамзесъ II.
Его закаленные въ бояхъ воины не знали пораженій, безпредѣльны были владѣнія фараона и среди другихъ своихъ завоеваній онъ подчинилъ себѣ и обратилъ въ рабство народъ израильскій. Гордый египтянинъ возненавидѣлъ евреевъ и вслѣдъ за рабствомъ на этотъ народъ былъ открытъ еще рядъ всевозможныхъ гоненій. И вотъ тогда фараону явилась еще мысль стереть совсѣмъ съ лица земли народъ еврейскій, для чего повелѣно было умерщвлять всѣхъ рождавшихся у евреевъ младенцевъ мужского пола. Новое повелѣніе, ставшее закономъ, выполнялось неукоснительно, и повсюду были слышны истеричные вопли еврейскихъ женщинъ, терявшихъ своихъ дѣтей. И вотъ у Амрама и Іохабадъ, происходившихъ изъ колѣна Левина, родился ребенокъ мужского пола. Мать не могла себѣ представить, какъ она можетъ остаться безъ него, и рѣшила сохранить его вопреки волѣ фараона. Три мѣсяца удавалось скрывать новорожденнаго отъ постороннихъ глазъ, и когда это стало опаснымъ, то мать, спеленавъ малютку, уложила его въ корзину, и пустила эту своеобразную колыбель плыть по теченію Нила. Случилось такъ, что купавшаяся дочь фараона нашла младенца, рѣшила его воспитать, и когда начали искать кормилицу, то нашли Іохабадъ, радостно согласившуюся стать кормилицею своего ребенка. Такъ вскормленный грудью собственной матери и усыновленный фараономъ, выросъ Моисей, сынъ еврейскаго народа, которому было суждено впослѣдствіи освободить своихъ соплеменниковъ отъ ига фараона и увести въ землю обѣтованную. Такъ повѣствуетъ намъ библія о протекавшихъ нѣкогда событіяхъ.

Отдѣленіе 4-е:

ФАУСТЪ
(Драма по Гете).

НОВЫЯ ПРОДѢЛКИ МАКСА
(Комическая).

Примѣчаніе: Покорнѣйше просятъ почтеннѣйшую публику во время хода картинъ не стоять и не ходить въ зрительн. залѣ.
Начало сеансовъ ежедневно отъ 7-ми ч. веч., а по воскреснымъ и праздничнымъ днямъ съ 5 ч. дня до 12 ч. ночи.
По воскреснымъ днямъ съ 12-ти до 4 час. дня для нижнихъ чиновъ всѣ мѣста безъ исключенія по 12 коп.
ЦѢНЫ МѢСТАМЪ: отъ 40 к. до 15 коп.
Дѣти и учащ. на свободн. мѣста до 7-го ряда платятъ 7 коп. а на остальн. половину.

Типографія М. Ф. Байбуръ, Тульчинъ. Печатать разрѣшено

Из раздела **«Среди новинок»**
Кинофирма **«Братья Пате»**

ЖЕРТВОПРИНОШЕНИЕ АВРААМА

Серия библейских сцен фирмы пополнилась еще одной, захватывающей как содержанием своим, так и исполнением лентой. Перед нами картина «Жертвоприношение Авраама», интерпретирующая известный по Библии эпизод из жизни Авраама. Авраам — родоначальник евреев как племени, первым признавшего единого Бога. Это была выдающаяся личность своего времени.

Если литература доисторических памятников всех культурных тогда племен, как евреев, арабов, халдеев и впоследствии греков, говорит о нем разно как о человеке, но все они сходятся в одном, что он был первым, познавшим могущество единого Бога и проведшим свое учение в жизнь. Правда, ни один из упомянутых источников не указывает, как Авраам дошел до своего мировоззрения, но все они согласны в том, что вера его в Бога была непоколебима. Всей своей жизнью Авраам давал идеал человека, живущего в правде и послушании Богу.

Много испытаний пришлось пережить Аврааму за свой долгий век. Самым большим из них было приказание Бога принести ему в жертву своего любимого сына Исаака. Не задумываясь, подчинился он воле Божьей, и уже занесен был жертвенный нож над головой Исаака, как вдруг раздался голос с небес: «Оставь невредимым сына твоего, ибо Всевышний узнал, что ты готов на все во имя Его». Вот этот знаменательный момент из жизни Авраама и послужил сюжетом для разбираемой ленты.

Об исполнении картины говорить не приходится: поставлена она и разыграна с тем мастерством, которое составило фирме ее всемирную известность. Надо думать, что наступившее затишье в синематографических театрах не послужит препятствием, чтобы картина эта разошлась с тем большим успехом, который она вполне заслуживает.

Журнал **«Сине-Фоно»** 1910. № 16

1911 г. Москва. 15 мая.

Выходитъ 1 и 15 каждаго мѣсяца.

Жертвоприношеніе Авраама.

БИБЛЕЙСКІЯ СЦЕНЫ — S. A. P. F.

въ роскошной раскраскѣ.

Приблизит. длина 250 метр. Выпускъ 14 іюня. ПЛАКАТЪ.

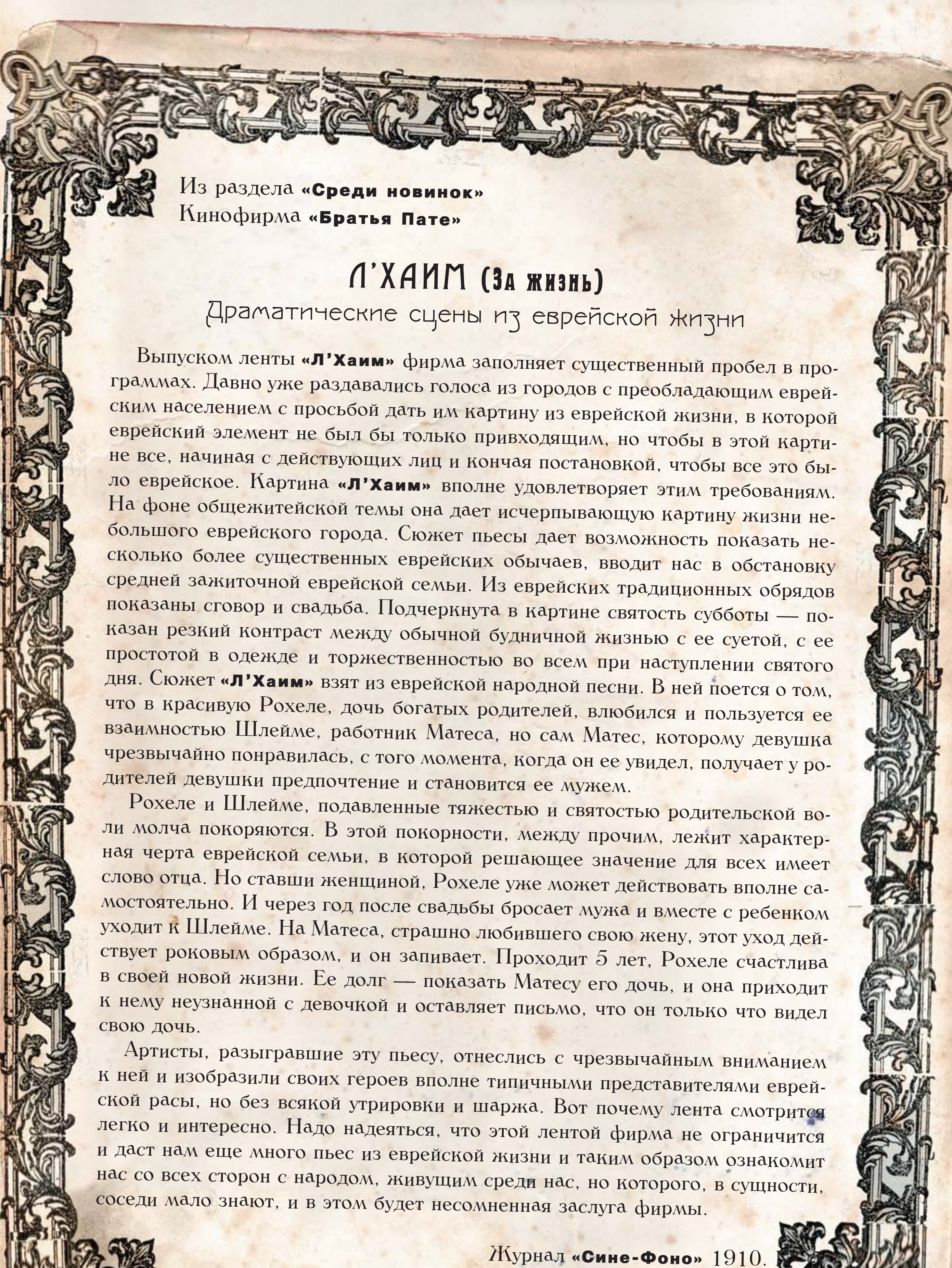
Бр. ПАТЕ, Тверская. 36.

Адресъ для телеграммъ: Москва, Патефильмъ.

Телефоны №№ 62-57 и 175-36.

1910 г. Москва. 1 декабря.

Выходитъ 1 и 15 каждаго мѣсяца.



Из раздела **«Среди новинок»**
Кинофирма **«Братья Пате»**

Л'ХАИМ (За жизнь)

Драматические сцены из еврейской жизни

Выпуском ленты **«Л'Хаим»** фирма заполняет существенный пробел в программах. Давно уже раздавались голоса из городов с преобладающим еврейским населением с просьбой дать им картину из еврейской жизни, в которой еврейский элемент не был бы только привходящим, но чтобы в этой картине все, начиная с действующих лиц и кончая постановкой, чтобы все это было еврейское. Картина **«Л'Хаим»** вполне удовлетворяет этим требованиям. На фоне общежитейской темы она дает исчерпывающую картину жизни небольшого еврейского города. Сюжет пьесы дает возможность показать несколько более существенных еврейских обычаев, вводит нас в обстановку средней зажиточной еврейской семьи. Из еврейских традиционных обрядов показаны сговор и свадьба. Подчеркнута в картине святость субботы — показан резкий контраст между обычной будничной жизнью с ее суетой, с ее простотой в одежде и торжественностью во всем при наступлении святого дня. Сюжет **«Л'Хаим»** взят из еврейской народной песни. В ней поется о том, что в красивую Рохеле, дочь богатых родителей, влюбился и пользуется ее взаимностью Шлейме, работник Матеса, но сам Матес, которому девушка чрезвычайно понравилась, с того момента, когда он ее увидел, получает у родителей девушки предпочтение и становится ее мужем.

Рохеле и Шлейме, подавленные тяжестью и святостью родительской воли молча покоряются. В этой покорности, между прочим, лежит характерная черта еврейской семьи, в которой решающее значение для всех имеет слово отца. Но ставши женщиной, Рохеле уже может действовать вполне самостоятельно. И через год после свадьбы бросает мужа и вместе с ребенком уходит к Шлейме. На Матеса, страшно любившего свою жену, этот уход действует роковым образом, и он запивает. Проходит 5 лет, Рохеле счастлива в своей новой жизни. Ее долг — показать Матесу его дочь, и она приходит к нему неузнанной с девочкой и оставляет письмо, что он только что видел свою дочь.

Артисты, разыгравшие эту пьесу, отнеслись с чрезвычайным вниманием к ней и изобразили своих героев вполне типичными представителями еврейской расы, но без всякой утрировки и шаржа. Вот почему лента смотрится легко и интересно. Надо надеяться, что этой лентой фирма не ограничится и даст нам еще много пьес из еврейской жизни и таким образом ознакомит нас со всех сторон с народом, живущим среди нас, но которого, в сущности, соседи мало знают, и в этом будет несомненная заслуга фирмы.

Журнал **«Сине-Фоно»** 1910. № 5

Л'ХАИМ (За жизнь)

Сцены из еврейского быта.
Этюд заимствован из народной песни

Одному из наших сотрудников пришла в голову весьма удачная мысль создать путем воплощения их на полотне экрана несколько классических (если так можно выразиться) сцен из еврейской жизни.

Первою из таких картин является **«За жизнь»** — драматический эскиз из жизни захолустного еврейского городка, сюжет, выполненный на тему популярной еврейской песенки **«Л'Хаим»**. Россия и Польша, собственно говоря, единственные страны, где евреи сохраняют свою самобытность. Наблюдая поэтому самобытности этой расы там, где она «у себя дома», мы видим, что за отдающими светской историей костюмами, за Моисеевым законом и Талмудом у них есть еще жизнь, не менее богатая, чем какая-либо иная, с драмами и страданиями и глубокими душевными переживаниями.

Но предоставим лучше рассказать об этом экрану. Вот Рохеле, красавица-девушка, дочь всеми чтимого дряхлого еврея ребе Мойше. У нее не может быть недостатка в женихах, когда ей придет время выходить замуж, а пока что она любит беззаветной любовью Шлему — бедного рабочего в доме Матеса.

Молодые люди мечтают о браке, о том, чтобы соединиться, наконец, узами на всю жизнь, и их сердца замирают, когда они подумают о том, что воля седовласого и длиннобородого Мойше может решить все иначе.

Матес, плененный красотой Рохеле, просит своего отца женить его на этой так сильно приглянувшейся ему девушке. И действительно, судьба готовит удар влюбленным. При выходе из синагоги отец Матеса ведет строгий серьезный разговор с отцом Рохеле. И две седые головы решают связать судьбу своих детей.

Матес, полный страсти, торопит со свадьбой. И несчастная Рохеле едва успевает предупредить Шлему о решении своего отца. Вот и последнее свидание влюбленных. Шлема пытается уговорить уйти с ним девушку, но разве может та рискнуть пойти против воли отца, навлечь на себя презрение людей и гнев Бога?..

Свадьба совершается со всеми пышностями и своеобразными обрядами иудейской религии, и Матес вводит в свой дом Рохеле женой и хозяйкой. Бегут дни, летят месяцы, казалось, все забыто из того, что было так больно и жалко покинуть. У Рохеле уже родился ребенок, и молодая мать вся отдается заботам о нем. Куда-то исчез и работает в другом городе Шлема. Матес счастлив. С сознанием достоинства и слегка гордый собой возвращается он по вечерам домой, где у него все чисто и уютно, где у него красавица жена и прелестный ребенок.

И снова судьба изменяет течение событий. Шлема не выдержал разлуки. Все время следил он издали за Рохеле, видел, что не дало ей счастья ни замужество, ни богатство, ни материнство, а теперь он опять явился звать ее к себе, пойти с ним навстречу истинной любви и счастью. Пусть идет она к нему, Шлеме, со своим ребенком, которому он станет вторым отцом.

И то, на что не решилась девушка, — то сделала женщина. Проснулся Матес и увидел, что опустела его квартира, коротенькая записка поведала ему о причинах. Шлема любит Рохеле, и та ушла за ним, а Матес, который любил не меньше, остался один, один после года безоблачного счастья, которое он и не думал терять. Матес не выдержал этого удара и свихнулся. Пошли прахом дела, все чаще и чаще на столе стала появляться бутылка водки. Вскоре никто не смог бы узнать представительного и спокойного Матеса в жалком и оборванном пьянице...

Песня дает и эпилог этой разыгравшейся драме.

Прошло пять лет. Матес все ниже и ниже опускался на дно. И вот однажды в его ужасную лачугу, где за сломанным столом и на куче лохмотьев, заменявших постель, влачил свои дни Матес, вошла хорошо одетая женщина с прелестным девочкой-ребенком. — Что прикажете, госпожа? — угодливо согнулся Матес.

— Будьте добры, дайте напиться девочке.

И пока Матес суетился, приносил воды и получал щедрое вознаграждение, на столе была оставлена записка. Что было в ней? Почему, когда ушла мать с ребенком, Матес, найдя и прочтя этот клочок бумажки, сначала схватился за голову, зарыдал и потом без чувств покатился на пол. Почему? Он узнал, что только что вышедшие от него мать и ребенок были те, которых он когда-то называл женой и дочерью. Жена исполнила долг перед ребенком и мужем — показала их друг другу...

Журнал **«Сине-Фоно»** 1910. № 23

Из раздела **«Среди новинок»**
Товарищество «**Сила**»

УБИЙЦА ИЗ-ЗА НУЖДЫ, ИЛИ ИДИОТ

В лесной хижине Трахтмана нужда, голод и холод. Возвращаясь из леса с несколькими поленьями дров для согревания своих замерзших детишек, отец застает там хозяина своей убогой квартиры Штейнгерца, который упорно и немилосердно требует уплаты квартирных денег, угрожая в противном случае выбросить несчастных на двор. Ни просьбы отца, ни мольбы матери и ни жалость детей не унимают свирепого домовладельца. Доведенный до крайности, Трахтман передает свою судьбу Божьей воле и указывает хозяину на дверь!

Через несколько минут после удаления жестокого домовладельца в дверь хижины стучится прозябший и промокший купец, прося о приюте и ночлеге. Трахтман оказывает проезжему теплое гостеприимство, вводит его в комнату и помогает ему раздеться. В это время из кармана снятого пальто выпал бумажник с деньгами, чего купец не заметил. Тяжелую борьбу с совестью пришлось пережить измученному нищетою Трахтману, и в конце концов победила честность. Возвращая купцу бумажник, он осмелился лишь просить маленькую поддержку, но и тут неудача: жестокосердный купец вместо благодарности отвечает грубостью и оставляет хижину.

Озверевший от отчаяния Трахтман с топором в руках спешит вслед за удаляющимся купцом и одним ударом положил его труп. Ограбив покойника, он вдруг заметил, что его 8-летний сын, следовавший все время за отцом, был свидетелем этого страшного убийства. Чтобы замять следы преступления, он свирепо схватил своего сына и бросил его в пещеру, одиноко стоящей в лесу развалины. Потеряв из-за преступлений всякое человеческое чувство, и одержимый жаждой мести, убийца спешит к дому Штейнгерца, подбрасывает окровавленный топор и удаляется.

Убийство было обнаружено, следствие наткнулось на оружие преступления. Штейнгерц был судим и приговорен к 15-летней каторжной работе. Спустя 15 лет Трахтман богат, свою дочку он стремится выдать за ухаживающего за ней молодого адвоката, не подозревая, что он сын убитого им купца. Об убийстве он давно забыл. Его только тревожила мысль, что сын его — свидетель страшной тайны — поневоле должен томиться в заточении. По воле судеб, отбывший свое наказание Штейнгерц на пути к своему разоренному дому отдыхает в лесу около той развалины, где заживо погребен несчастный мальчик. Вдруг он замечает, что кто-то осторожно и таинственно приближается к пещере, вносит туда кому-то продовольствие и так же таинственно удаляется. Смекнув, что там томится узник, он бросился к дверям пещеры, но тщетно — они его напору не поддались.

Случайно мимо того места проезжает молодой адвокат, с помощью которого удалось проникнуть в таинственную пещеру и освободить заточенного. Перед их глазами предстал полный идиот: без языка и разума. Оставив старому страннику свой адрес, адвокат взял с собой узника и увез его к себе домой. Старый же Штейнгерц, продолжая свое странствование, добрался, наконец, до своего дома, где он с болью в душе узнал, что и дом не его, и люди там чужие. В отчаянии он направляется к дому молодого адвоката по врученному ему адресу. Тем временем согретый ласками сердобольного адвоката идиот издавал только дикое мычание, и все старания узнать от него кое-что из предполагаемой страшной тайны были напрасны. Через некоторое время к адвокату пришла дочь сосланного на каторгу Штейнгерца с просьбой оказать ей юридическую

помощь, так как по ее расчету срок наказания ее отца уже кончился, причем она ему рассказала все подробности совершившегося 15 лет тому назад преступления и о случае с роковым окровавленным топором. При этом рассказе присутствовал идиот, и по мере изложения подробностей к нему вернулись память и язык. Выслушав идиота, все направились к Трахтману, который, увидев всех вместе, затрясся всем телом и со словами: «Справедлив твой приговор», — упал мертвым.

Журнал **«Сине-Фоно»** 1911. № 6

Из раздела **«Среди новинок»**
Товарищество **«Сила»**

ЖЕСТОКИЙ ОТЕЦ

В одной деревне спокойно и безмятежно живет семья еврея фермера Захара. При нем жена и красивая дочь Рахиль. К фермеру приходит сват с письмом от соседа, пожилого, но богатого вдовца, который просит руки его дочери. Фермер радостно принимает предложение соседа и, несмотря на сопротивление дочери и жены, он приглашает его в свой дом. В то же время к фермеру приезжает его старшая дочь с молодым мужем. Молодой парень, увидев подругу детства, красивую Рахиль, сразу в нее влюбляется и встречает взаимность. Невольным свидетелем любовных похождений является временно проживающий на ферме чахоточный больной, который, в свою очередь, тоже страстно, но безнадежно полюбил красавицу Рахиль.

Отдавшись безотчетно чарующим ласкам своего шурина, Рахиль в одно прекрасное утро с ужасом узнает, что их страстные похождения оставили неизгладимый и нескрываемый след. Встретив больного дачника, безмолвного ее обожателя, Рахиль со слезами на глазах открывает ему свою страшную тайну, прося о помощи и совете. Тот, чтобы спасти несчастную от гнева жестокого отца, пишет письмо к своей сестре с просьбой приютить и оказать помощь несчастной заблужденной. Природа, однако, и жестокие истязания отца опередили события. Не успел еще старик вернуться из дома своего будущего зятя, где в отсутствии семьи состоялась помолвка, как Рахиль слегла, разрешившись от беременности.

Под влиянием Бахуса, вернувшийся отец танцует от радости, жестикулируя рукой, в которой он держит «Акт о помолвках». Горькая неумолимая правда, переданная ему матерью несчастной, его как громом поразила. Как бешеный зверь он врывается в комнату больной и всю злобу он вымещает на несчастный плод грешной дочери. После отчаянной борьбы он вырывает из рук дочери ребенка и как вихрь бросается с ним к пруду, где его и утопляет. После убийства старик очнулся, и чувство раскаяния и сознание своего поступка не дает ему минуты покоя. Чтобы загладить вину, он проявляет особую нежность к своей дочери, желая вознаградить ее своими ласками. Виновник всего этого несчастья — зять фермера — почувствовав всю тяжесть своего положения, решает незаметно уехать, но на пути встречает тестя, который, узнав о намерении своего зятя, умоляет его не покинуть семьи в таком горестном положении. В это время он узнает от старшей дочери, что виновником всего несчастья является именно ее муж. Старик сразу озверел и с яростью бросается на своего зятя. Но тот своим взглядом укрощает озверевшего тестя. Тем временем в памяти Рахили воскресает вся сцена потопления ее ребенка, и как стрела бросается она к пруду, откуда ее уже извлекли мертвой. От сильного потря-

сения старик лишается ума: одиноко бродит он по полям и лесам. Вдруг перед ним — призрак дочери с ребенком на руках. Это страшное видение до того потрясающе на него влияет, что он бросается с высокой горы и падает мертвым.

Журнал **«Сине-Фоно»** 1911. № 4

Из раздела **«Среди новинок»**
Кинофирма **«П. Тиман и Ф. Рейнгардт»**

ЖИДОВКА-ВЫКРЕСТКА

Вторая лента является инсценировкой известной малороссийской пьесы **«Жидовка-выкрестка»**. Перед нами девушка, ради молодого человека решившаяся принять крещение. Кто знает еврейскую массу, тот понимает, что значит для еврейской семьи принятие крещения одним из его членов. Он окончательно тогда рвет все связи не только со своей семьей, но и с окружающими. Понятно поэтому, какая драма должна была разыграться в душе бедной женщины, принявшей христианство и изгнанной мужем. Эта драма должна завершиться смертью, ибо к евреям она идти не может, а полуинтеллигентная крестьянская масса, среди которой она вращается, также не примет ее. К этому еще присоединяется разбитая любовь. Центр тяжести пьесы ложится на исполнение роли еврейки. Госпожа **Горичева** проводит эту роль превосходно. Тип жидовки-выкрестки выдержан ею с начала до конца ровно, без всяких шероховатостей. Вся гамма переживаний от тихого счастья до отчаяния передана выше похвал. Из остальных исполнителей выделяется **Шатерников**, прекрасно справившийся с ролью старого еврея, и госпожа **Уварова** — типичная солдатка. Наш отчет не был бы полным, если бы мы не упомянули о роскошной фотографии и, в особенности, о световых эффектах, доказывающих, что ручку аппарата вертит опытный оператор.

Журнал **«Сине-Фоно»** 1912. № 22

Из раздела **«Среди новинок»**
Кинофирма **«П. Тиман и Ф. Рейнгардт»**

ЖИДОВКА-ВЫКРЕСТКА

На окраине одного из местечек Юго-западного края, среди вишневых садов на берегу озера, расположена мельница старого еврея Лейбы. Единственная дочка старика, красавица Сарра, любит своего соседа — молодого рабочего Андрея. Для красавицы-еврейки Андрей бросил свою прежнюю возлюбленную солдатку Марью, и та клянется отомстить разлучнице. К Сарре сватается сын местного богача-раввина. Воля отца непреклонна. И молодые люди решаются бежать: Сарра примет христианство, и они обвенчаются. Марья

А. М. АЛЕКСѢЕНКО. Е. А. АЛЕКСѢЕНКО.

ГОВОРЯЩІЯ КАРТИНЫ

первыхъ въ Россіи артистовъ-имитаторовъ и творцовъ кине-пьесъ

Е. А. и А. М. АЛЕКСѢЕНКО.

Чтобы повѣрить, надо видѣть и слышать говорящія картины

г.г. АЛЕКСѢЕНКО.

Полная иллюзія!!! Рекордъ искусства!!!

!!! ПОСЛЕДНЯЯ НОВОСТЬ В ОБЛАСТИ ЖИВОЙ КИНЕМАТОГРАФИИ — ГОВОРЯЩІЯ КАРТИНЫ на экранѣ безъ участія граммофона, а лишь при поразительномъ исполненіи, съ полной иллюзіей, извѣстныхъ русско-малорусскихъ артистовъ г.г. АЛЕКСѢЕНКО.

Всѣ снимки воспроизведены фирмой Бр. ПАТЕ въ Парижѣ.

Сняты только выдающіеся, извѣстные артисты.

Остерегайтесь подражателей!

Спѣшите записаться въ очередь! Обширный репертуаръ!

Тип. Фирмы „Адольфъ Дарре", Харьковъ. № 97378.

ЖЫДИВКА-ВЫХРЕСТКА.

Драма въ 5-ти актахъ.

ГЛАВНЫЯ РОЛИ ИСПОЛНЯЮТЪ:

Лейба, старый жидъ.. .. .. г-нъ Василенко.
Сарра, его дочь (потомъ Марія) .. .. .. г-жа Калина.
Степанъ, женыхъ Сарры .. .. г-нъ Алексѣенко.
Прыська, разлучныця .. .. г-жа Бутенко.
Панасъ, односельчанинъ .. .. г-нъ Масловъ.

АКТЪ 1-й: Побѣгъ Сарры изъ родительскаго дома. АКТЪ 2-й: СВАДЬБА САРРЫ (Маріи) и горе отца. АКТЪ 3-й: Семейный разладъ. АКТЪ 4-й: Покушеніе на жизнь ребенка. АКТЪ 5-й: Самоубійство Сарры.

Успѣхъ гарантированъ!

Длина 330 метровъ.

подслушивает их планы и поздно ночью прибегает на мельницу, чтобы предупредить отца, но поздно: Андрей и его возлюбленная уже далеко. Старый Лейба, узнав о крещении дочери, встречает ее на обратном пути из церкви и страшное: «Будь проклята, забывшая веру отцов твоих!» разражается над головой беглянки. Проходит год. Андрей получил место надсмотрщика на кирпичном заводе соседнего местечка, и молодые супруги наслаждаются безоблачным счастьем, не подозревая, что бегство Сарры послужило причиной сумасшествия ее отца.

Между тем случай сталкивает на заводе Андрея и его прежнюю возлюбленную. Марья, желая отомстить за прошлое, снова увлекает Андрея, и счастье семьи рушится. Андрей начинает пить и в порыве пьяного бешенства покушается на убийство сына и выгоняет жену-жидовку. Обезумевшая от горя Сарра бежит к родному гнезду и, найдя его разоренным, вешается. Старый оборванный сумасшедший Лейба находит Сарру и убаюкивает труп несчастной, напевая старую колыбельную песню своей дочери.

Журнал **«Сине-Фоно»** 1912. № 23

Раздел **«Среди новинок»**
Кинофирма **«Братья Пате»**

БОГ МЕСТИ

...Второй отметим переделку известной драмы **Гордина «Бог мести»**, разыгранную труппой еврейских артистов. Содержание ленты мы не станем передавать — его знают по недавним постановкам этой драмы на всех русских сценах. Еврейские артисты прекрасно справились со своими ролями.

На первом месте стоит исполнитель роли Янкеля Шепшовича — господин **Арко**. Ему предстояла трудная задача: дать тип еврея, содержащего публичный дом и вместе с тем всей душой преданного чистым идеалам еврейской религии. И он поистине страшен, когда вдруг рушатся его мечты, когда его собственная дочь, которую он берег как зеницу ока, для которой он писал Тору, покидает его дом, чтобы стать тем же, чем обитательницы его подвала. Очень хороша его партнерша, играющая его жену, старую содержательницу публичного дома. Вполне на местах и остальные артисты, приятно отметить превосходный ансамбль труппы.

Журнал **«Сине-фоно»** 1912. № 1

Раздел **«Среди новинок»**
Кинофирма **«Братья Пате»**

БОГ МЕСТИ (Драма в 3-х действиях по Шолому Ашу)

Грязен источник, дающий средства к жизни Янкелю Шепшовичу: он держит «заведение». Но, построив свое благополучие на доходах своего подвала, он взлелеял чистый нежный цветок — дочь Ривкеле. Как зеницу ока берег он девушку

от зла и всякого соблазна, ревниво охраняя ее от сомнительных встреч и знакомств, которые могли бы чем-либо омрачить ее душу. Как раз внизу под их квартирой помещалось предприятие, питавшее Янкеля и его семью. И миазмы этого болота не могли до них не доходить. То среди ночи там слышалась дикая музыка, пьяные выкрики, то к ним заглядывал оттуда кто-нибудь из жриц любви. Вопреки всем запретам, одна из них Манка подружилась с Ривкеле, и скоро им стало друг без друга скучно. Хозяин Янкель, видя дочь окруженной бесчисленными опасностями, по совету своего соседа ребе Эле заказывает старому сейферу святую Тору — она-де убережет его дом от всяческого зла… И вот настает долгожданный день — принятие в доме священной рукописи. На торжество по древнему обычаю надо пригласить 10 евреев, и Янкель идет их набирать по городу. Но ни один честный еврей не хочет осквернить себя принятием приглашения человека такого промысла. И за неимением лучшего Янкелю приходится довольствоваться обществом уличной бедноты…

Тора водворена в доме благочестивого Янкеля… Но дочери его, 17-летней Ривкеле, не сидится дома с наступлением ночи. Как только дома все успокаивается, она крадется к окну, чтобы повидаться с Манкой, которая сама иной раз тоже тайком ее навещает. Молодую девушку интересует то, что происходит внизу, и она жадно расспрашивает обо всем свою более опытную подругу. Сведения о «расспросах» красавицы Ривкеле доходят до ушей местного дельца-сутенера Шлеймы, он почуял здесь для себя дело и начинает подготовлять похищение Ривкеле… Не откладывая в долгий ящик, он удачно проводит свой план, и вот Ривкеле — у него… Само собой, в ее доме смятение. Отец рвет и мечет, обвиняя во всем свою жену, тоже бывшую некогда деятельницей Венеры… Но мать Ривки

Сарра, догадавшись, что похищенная дочь находится у Шлеймы, пошла к нему на поклон. Она отдает ему за Ривкеле крупный выкуп, и Ривкеле, посрамленная, возвращается домой…

Начался допрос. Обезумевший отец, увидевший, что все разрушилось и солнце, светившее ему в лице дочери, померкло, еще цепляется за уходящую от него надежду и добивается от Ривкеле определенного ответа на вопрос о ее чистоте. Но испуганный смущенный взгляд, вся фигура замкнувшейся в себе девушки разъясняют все, и взбешенный отец, чувствуя, что небо разверзлось над ним, посылает этому небу проклятья, выталкивая из дому дочь в тот момент, когда почти уже наладилась ее свадьба с соблазнившимся ее приданным бедным евреем…

И Тора святая оказалась уже не нужной. Она не спасла цветка, выращенного в грязной яме.

Журнал **«Сине-Фоно»** 1912. № 1

Раздел **«Среди новинок»**
Акционерное общество **«Гомон»**

БОРЬБА ДВУХ ПОКОЛЕНИЙ

Заимствована из драмы Гордина **«Мирра Эфрос»**

I акт

Слуцк… В богатом доме Мирры Эфрос все жили в мире и согласии. Сама Мирра, восстановив после смерти мужа его разоренное состояние, царила в доме как маленькая королева. Окруженная почетом, мудрая, прозванная за свой твердый и ясный ум «Наполеоном в юбке», Мирра Эфрос пользовалась неограниченным кредитом далеко за пределами торгового мира Слуцка. Взрослые сыновья Мирры Иоселе и Даниил были послушными детьми, помощниками матери в ее делах. Но главным управляющим торговыми операциями Мирры Эфрос был старый ее служащий реб Шалман.

Мы застаем семью Мирры Эфрос в тот момент, когда в ней царит чрезвычайное беспокойство… Иоселе сватают невесту, которая даже играет на «брандеплясах». В главной зале дома в сборе вся семья. И сваты договариваются о том, какой выкуп даст Мирра за невесту. Мирра Эфрос раздражена попрошайничеством матери невесты и ее пропойцы-мужа.

— Убирайтесь вон! — крикнула она им нетерпеливо. — Слишком большая честь, если Мирра Эфрос породнится с такими попрошайками!

Сваты, несколько смущенные такой отповедью, уходят, но Иоселе, слабый Иоселе уже любит Шнейделе.

— Ой мамочка!.. — восклицает он. — И зачем я узнал Шнейделе!.. О, горе мне!..

— Глупенький, ты уже любишь ее? — смягчается Мирра Эфрос.

— Ой мамочка… горе мне!.. Люблю!

Гнев Мирры уже улегся.

— Позовите сватов! — приказывает она. Сваты являются. И наконец-то, под всеобщее ликование, помолвка совершена.

— Хочу, чтобы сейчас же сыграли свадьбу!.. — приказывает Мирра Эфрос. И все повинуются ей. Зовут раввина, одевают невесту, и Иоселе, сияя счастьем, под брачным балдахином в тот же вечер прижимает к своей груди маленькие ручки своей Шнейделе.

II акт

Проходит около года.

В доме Эфрос уже нет более мира. Шнейделе, ее невестка, посеяла в нем раздор. Постепенно, день за днем, мелочными сценами она восстановила против Мирры Эфрос и Даниила, младшего сына, и даже слабого и бесхарактерного Иоселе. Наконец она заявила как-то Мирре:

— Вы нам должны дать отчет в том, как вы ведете наше дело. Шалман — вор. И вы этому потворствуете!..

Это было в конторе.

— Все состояние принадлежит мне, — твердо сказала Эфрос. — Я своими руками восстановила его. Отец оставил моим сыновьям только долги.

Но Шнейделе уже разбила последний лед.

— Вы расточаете состояние своих детей!.. Вы разбрасываете его на ваши синагоги!.. Ваш управляющий — вор! И вы… Негодующая бледная Мирра взмахнула палкой:

— Вон!.. — негодующе воскликнула она и упала почти без чувств в кресло.

III акт

Все свое дело Мирра передала детям. От всего отказалась она для счастья своих детей. Но все еще не было мира в ее доме. Ссора и мелочность невестки отравляли ей каждый день ее, каждый час. Шнейделе посягала на все привычки своей старой свекрови, на весь уклад старого еврейского дома. И дело, в которое Эфрос вложила столько ума и труда, гибло и разваливалось по всем швам. Младший сын Мирры — Даниил кутил, отец Шнейделе, пропойца Нухим, который теперь управлял делами конторы вместо Шалмана, также растаскивал все что мог и вел дело и вкривь и вкось. Каждый день в благообразном раньше доме Мирры происходили теперь ссоры и даже драки. Не могла видеть этого Мирра и заявила она Иоселе:

— Ухожу я от вас… ухожу в чужой дом… Не могу больше видеть этого позора…

Напрасно упрашивали Эфрос… Напрасно плакал слабый Иоселе. Мирра оставила свое насиженное гнездо.

IV акт

Прошло 10 лет. Наступил уже день совершеннолетия сына Иоселе Шлеймеле. Мирра Эфрос жила в доме своего управляющего Шалмана. Несмотря на просьбу сына Иоселе, увещевания раввина, Мирра не возвращалась в дом. Даже Шнейделе просила об этом свою свекровь. Но когда Мирра говорила: «Нет», — ничто не могло уже поколебать ее решение. Дела Иоселе пошатнулись. Торговые крахи один за другим подтачивали когда-то живое дело. Печально проходил для Иоселе и праздник совершеннолетия Шлеймеле. Но живой и умный мальчик видел горе своих родителей и знал также, откуда их горе.

Новое смѣлое завоеваніе

кинематографа въ картинѣ

„Борьба двухъ поколѣній"

Драма.

Длина 740 м.

Выпускъ
9 октября.

Заимствовано
изъ пьесы Гордина: **„Мира Эфросъ".**

— Я приведу бабушку, — сказал мальчик и отправился к дому Шалмана.

— Бабушка, милая бабушка! — сказал он старой Эфрос, обнимая ее. — Я знаю, что тебя обидели, но пожалей нас… Вернись в дом своего отца… а то мальчишки все будут кричать мне вслед: «Ой, вот эти черепахи прогнали свою бабушку из дому!..» И мне будет так стыдно. О, бабушка!

Не могла устоять Мирра перед наивной просьбой любимого внука и возвратилась в дом сына. И снова радость и счастье посетили старую Мирру на склоне лет.

Журнал **«Сине-Фоно»** 1912. № 3

Раздел **«Среди новинок»**
Кинофирма **«Братья Пате»**

РАХИЛЬ

В программе русская лента **«Рахиль»**, сюжет которой взят из еврейско-русской жизни. Затрагивает несколько животрепещущих тем. На первом плане тема об отношениях патриархальной еврейской семьи к браку дочери с христианином. Этой теме посвящена первая часть картины, здесь детально показана обстановка еврейского дома и выведены поразительно типичные фигуры старых еврея и еврейки. Мирно, тихо и спокойно проходит их жизнь. Сильна и глубока их любовь

Р. Р. Рейзенъ.

РАХИЛЬ

Драма изъ еврейско-русской жизни.

Въ исполненiи лучшихъ артистовъ Московскихъ театровъ.

26-го декабря. **Прибл. дл. 930 м.**

Бр. Пате.

Отдѣлъ продажи.

к единственной дочери. Но мир этот нарушается с момента, когда комната в доме сдана молодому скульптору-христианину.

Любовь, не знающая различий в религии, охватывает оба молодых существа. Забыт жених, молодой ученый еврей, забыты и родители. И когда молодому скульптору пришла идея статуи «Муза», идея, навеянная его любовью к молодой еврейке, то последняя, забыв стыдливость, нагая, прикрытая лишь легкой тканью, позирует художнику. Но когда случилась катастрофа и родители выгнали скульптора, она, не задумываясь, бросает отчий дом и по первому его призыву идет к нему. И вдохновенный своей любовью, он создает из мрамора шедевр, давший ему имя и деньги. Мирно и счастливо протекают дни молодых людей, но недолго продолжается это счастье...

На сцену выступает женщина, которая когда-то была подругой художника и от которого у нее ребенок. В дни невзгод она покинула его, и теперь, когда он богат, она решает вернуться к нему. Когда она узнает, что место занято уже другой, то не находит ничего лучшего, как плеснуть в лицо своей сопернице серной кислотой...

А дальше — суд, оправдание и самоубийство скульптора, боровшегося между долгом отца и любовью к женщине-вдохновительнице... Сюжет разработан превосходно. Постановка не оставляет желать ничего лучшего. Превосходно переданы типы евреев господами **Сычовым** и **Васильевым**. Очень хороша в заглавной роли артистка Малого театра госпожа **Рейзен**.

Вся лента смотрится с захватывающим интересом. Картине предстоит большой успех...

Журнал **«Сине-Фоно»** 1912. № 5

Раздел **«Среди новинок»**
Кинофирма **«С. Минтус»**

ТРАГЕДИЯ ЕВРЕЙСКОЙ КУРСИСТКИ

Драма из еврейской студенческой жизни в трех частях

Жизнь — это море, у берега которого стоит человек и ждет то, что ему принесет волна. То светит солнце и лучезарным блеском своим дарит вам радость и счастье, то слышится сердитый рокот бурного моря, набегает волна и несет горе. Оно непостоянно, это море, вот, кажется, что спокойно оно, а там, на горизонте, растет незаметно сперва маленькое облачко. Кажется, что нет опасности. А через час море выбрасывает на берег жертвы. Погоняя и обгоняя друг друга, набегают волны, сменяют счастье горем, жизнь — смертью.

Адель Вайзекинд, потерявшая своих родителей в Бессарабской губернии, была воспитана одной бездетной четой. И после окончания гимназии, стремясь к знаниям, приехала в университетский город для поступления на высшие курсы. С целыми надеждами приехала она, но уже растет туча, которая принесет бурю. Нет вакансий, и она остается вольнослушательницей. Случайно она встречает в городе старого знакомого, студента Рафаила Эдельгерца. Между молодыми людьми завязывается дружба, и, в конце концов, они полюбили друг друга, они счастливы, но близка уже буря. Уже несется из туманной дали будущности первая волна: Адель получает извещение от полиции, что она лишается права жительства. Рушатся все мечты, она не знает, что ж ей делать.

Наконец Рафаил, хорошо знакомый с городским врачом, находит единственный возможный исход. Зная, что проститутки пользуются и свободой, что их о праве жительства не спрашивают, он советует Адели регистрироваться проституткой. После долгих колебаний она соглашается и переезжает на новую квартиру, чтобы не возбудить подозрения полиции. Через несколько дней Рафаил получает известие о болезни своего отца и уезжает на родину. По возвращении оттуда он находит письмо от Адели, из которого он узнает, что ее арестовали, так как ее подозревают в ограблении. Он решается добиться во что бы то ни стало ее освобождения.

Адель переживает в это время страшные минуты. Ее давят и душат воспоминания о прошлом. Ей представляется счастливое детство, а потом потеря родителей. Она не в силах перенести все удары судьбы и заболевает нервной горячкой. Рафаил вместе с городским врачом отправился к судебному следователю, желая рассеять недоразумение, благодаря которому Адель была зарегистрирована как проститутка. Это ему удается без большого труда, так как виновники, ограбившие купца, уже найдены. Рафаил получает от следователя бумагу о немедленном освобождении Адели и привозит ее из тюрьмы домой. Но буря уже в самом разгаре. Адель, изнеможенная от переживаний последних дней, умирает. Оставшись без цели в жизни, Рафаил стал бродить по улицам и наконец решается идти на могилу любимой девушки. Мысль о том, что ее нет и никогда уже не будет, действует на него так удручающе, что он без чувств падает на могилу. Ему больше не суждено проснуться. Он пролежал всю ночь на могиле, а на следующее утро восходящее солнце освещает его замерзший труп.

Журнал **«Сине-Фоно»** 1913. № 24

Раздел **«Среди новинок»**
Торговый дом **«А. Хонжонков»**

ГОРЕ САРРЫ

Сарра — красивая еврейка, внучка местного раввина, пользуется расположением двух братьев: Исаака и Боруха, сыновей богатого еврея Рабиновича. Они оба любят ее всем сердцем, но она отдает предпочтение Исааку. С согласия родных она выходит за него замуж. Борух, любя Сарру и брата, от души желает им всякого счастья в семейной жизни, а сам уходит из родного местечка. Ему слишком тяжело постоянно видеть Сарру и сознавать, что она ему не принадлежит. Исаак и Сарра счастливы взаимной любовью, но для полного счастья им недостает только одного: Господь не благословил их детьми, которых они так страстно желали бы иметь. Проходит 10 лет с тех пор как они обвенчаны, но детей все нет и нет!

И вот родители Исаака и остальные старшины еврейские решают, что им необходимо развестись. Для раввина кажется позорным, что его внучка бездетна. На ней нет благословения Иеговы! И вот старшины приступают к Исааку с жестоким требованием, но он сопротивляется всеми силами и ничего не хочет слышать! Однако характер его оказывается слишком слабым для борьбы с целым кагалом. И он соглашается подписать акт о разводе.

Акт давно заготовлен. Исааку остается только подписать его и вручить жене. С этого момента супруги считаются законно разведенными, чужими друг другу; но вопрос в том, как заставить его вручить бумагу жене, которую он без памяти любит. Разумеется, она

не согласится на это. Но у евреев на этот случай есть особая уловка. Эту бумагу можно вручить жене с помощью обмана, лишь бы при этом были свидетели: если она взяла в руки роковой листок и это видели другие — дело кончено — она разведена с мужем.

Хитрые раввины и старшины прибегли к этому способу: один из них оделся нищим, подошел к Сарре и, получая от нее милостыню, уронил бумагу на землю. Сарра взяла роковой акт в руки и, развернув его, она поняла их хитрость, но уже поздно! Сарра в отчаянии — она сообщает мужу о своем горе, но в ту же минуту еврейские старшины

заявляют, что она теперь должна удалиться из мужнего дома: он для нее отныне посторонний мужчина.

Эта страшная развязка так повлияла на бесхарактерного Исаака, что он в отчаянии схватывает веревку, привязывает ее к крючку, вбитому в стену, и оканчивает свое горькое существование. Исаака похоронили согласно строгому еврейскому обряду. Сарра безутешна... Она скучает и тоскует, наконец, заболевает серьезно. Отец и мать приглашают врача к милой дочери. Но врач, обследовав пациентку, заявляет категорически, что она здорова, но должна вскоре стать матерью. Если бы Исаак подождал решать свою судьбу, то они оба были бы счастливы. Такова игра безжалостной судьбы!

Журнал **«Сине-Фоно»**. 1913. № 25

Раздел «**Среди новинок**»
Кинофирма **«С. Минтус»**

САПОЖНИК ЛЕЙБА

Спокойно, словно тихий ручеек, протекает жизнь старика Лейбы и его дочери, красавицы Ганеле. Но судьба готовила им горечи. Встреча Засулина, молодого помещика, с Ганеле становится роковой, молодые люди полюбили друг друга. Милый образ Ганеле явно возрастает перед Засулиным, и он чувствует, что начинает любить бедную еврейку. И они снова встретились и назначили друг другу свидание. Старый Лейба и в мыслях не имел, что Ганеле имеет перед ним тайну, что ей предстоит любовное свидание с христианином.

Настала ночь, безмятежно почивает старик, и Ганеле под ее покровом пошла туда, куда влекло ее сердце. Молчаливые деревья, тихий ветерок и выглядывающая из-за облаков луна были свидетелями их счастья. Забыты национальные и сословные предрассудки — уста молодых людей слились в страстном поцелуе.

Красавица Ганеле давно приглянулась ее двоюродному брату Арону, и он приезжает, чтобы за нее посвататься. Старый Лейба, не спрашивая мнения дочери, охотно дает на ее брак с Ароном свое согласие. И Ганеле впервые знакомится с невзгодами жизни. Но, будучи покорной дочерью, она не решается противиться воле отца и месяц спустя выходит замуж за Арона, переселяясь к нему. Ганеле не может быть счастливой с нелюбимым человеком. Сознание утраты счастья охватывает все ее существо, и она разражается горьким слезами. Что для нее долг, вера, муж. Она жаждет счастья, которое может найти только в объятиях любимого человека. И когда ее оставляют на минуту одну, она выпрыгивает из окна, чтобы покинуть дом нелюбимого мужа.

Когда багровый румянец, предвестник приближающегося утра, покрыл восток, Ганеле в изнеможении упала на ступеньки дома Засулина и нашла приют у последнего. Нежной заботой окружил Засулин Ганеле, знакомя ее с совершенно другой обстановкой, делая переворот в ее душевной жизни. И спустя некоторое время бедная еврейская девушка превратилась в светскую женщину. В нежной истоме предавалась Ганеле ласкам Засулина, золотые грезы навевали ей чудные сны, воспевая новую эру в ее жизни. А наступающее утро пробуждало ее к новым ласкам и новому счастью. Только

презрение и горе отца огорчали ее. Но в объятиях возлюбленного она снова находила душевный покой.

Прошел год, и Ганеле стала матерью. Счастье ее достигло своего апогея, но счастье изменчиво. Смерть сковала члены Засулина. Коварная пуля браконьера порвала нить цветущей жизни. Не разбудят его ни горькие рыдания, ни отчаяние Ганеле. Спустя некоторое время родные Засулина лишают Ганеле крова, где она чувствовала себя полноправной хозяйкой, и убитая горем, она решается возвратиться в дом отца. Но напрасно она просит простить ее. Отец неумолим: блудная дочь не может жить в кругу порядочных евреев, и Ганеле находит душевный покой в мутных волнах реки. Плачет Лейба над трупом своей дочери. Плачет... Сердце его разрывается на части, тень Ганеле везде преследует его, и он, лишившись рассудка, падает с обрыва. Несколько конвульсивных движений разбитого тела — и это сердце больше не бьется.

Журнал **«Сине-Фоно»** 1913. № 3

Раздел **«Среди новинок»**
Кинофирма **«С. Минтус»**

СЛУШАЙ, ИЗРАИЛЬ!

Давид, сын Бера Фейгенбаума, отправляется в губернский город N, чтобы закончить свое музыкальное образование. Устроившись на новом месте, Давид решил поискать себе уроков, чтобы улучшить свое материальное положение. Счастливая случайность навела его на объявление богатого фабриканта Титова, в котором тот искал для своей дочери Нины преподавателя уроков на скрипке. Предложив свои услуги Титову, Давид был принят и усердно принялся за новые обязанности. В Нине он нашел прилежную ученицу, и между молодыми людьми постепенно развилась любовь. Но Давид еврей, а Нина христианка, и Давид с горечью сознает, что не вправе любить ее. Однако, не будучи в силах прервать уроки, Давид в один прекрасный день под наплывом чувств объясняется Нине в любви и находит с ее стороны полную взаимность. За минутами безоблачного счастья последовало горькое раскаяние. Давид с ужасом сознает свой поступок и решает всеми силами победить свою любовь и объясниться с Ниной о несбыточности их грез.

Но Нина о разлуке слышать ничего не хочет. Она слишком любит Давида, чтобы отказаться от него, и со словами: «Крестись, милый, крестись», — бросается ему на шею. Эту сцену видит Титов и просит у Давида объяснения. Любя свою дочь и ставя ее счастье выше всего, он всеми силами старается уговорить Давида принять христианство, и Давид не в силах отказать. Не получая никаких известий от сына, Бер Фейгенбаум решается проведать его и прибывает

как раз на свадьбу последнего. Старый религиозный еврей не в силах простить сыну измену перед верой и проклинает его.

Прошли три года безоблачного счастья. Давид живет в богатой обстановке, он имеет любящую жену и прелестного ребенка. И кажется, ничто не туманит его счастья. Но это только кажется. Часто угрызения совести мучат Давида, и ему представляется везде, будто таинственная надпись: «Слушай, Израиль!» преследует его. Часто его преследует мысль о самоубийстве, но слабохарактерность не допускает до этого. Давид становится плохим семьянином, начинает искать приключений вне дома, среди шантанов, но не может избежать преследующих мыслей. Везде ему кажется, что его преследует таинственная надпись: «Слушай, Израиль!». Не видя другого исхода, Давид решается возвратиться на родину, думая попросить прощения у отца. Но тот от него отказывается, и Давиду остается последнее средство — револьвер, которое кладет предел всем его страданиям.

Журнал **«Сине-Фоно»** 1913. № 3

ЕВРЕЙСКИЙ КИНЕМАТОГРАФ

Кинематографическое общество **«Мизрах»** закончило работу по организации демонстрирования первой серии картин **«Жизнь евреев в Палестине»** в Западной Европе, России и Америке.

В России картины будут впервые продемонстрированы в Одессе и Варшаве.

Скоро будет выпущена первая серия картин **«Жизнь евреев в Америке»**, для чего на днях выезжает уполномоченный товарищества в Нью-Йорк. Кроме того, товарищество ведет переговоры с видным еврейским драматургом, который должен написать две-три драмы из еврейской жизни.

Журнал **«Сине-Фоно»** 1913. № 25

СЕРИЯ КАРТИН ТОВАРИЩЕСТВА «МИЗРАХ»

Помимо общего просветительского значения кинематограф может сыграть в жизни еврейского народа исключительную роль в смысле ознакомления с самими собой, с жизнью своих единоплеменников, рассеянных волею судеб по дальним странам и лагерям. Эту свою роль кинематограф начинает уже понемногу выполнять благодаря неутомимой деятельности товарищества **«Мизрах»**, известного уже по прошлогодней серии картин из **«Жизни евреев в Палестине»**. В текущем году **«Мизрах»** будет демонстрировать новую серию картин, посвященных жизни евреев в Америке.

Два представителя товарищества **«Мизрах»** были в Америке и «составили» там эту «грандиозную картину».

«Кине-журнал» 1915. № 1—2

О СТРАНЕ ОБЕТОВАННОЙ

По поводу картины **«Жизнь евреев в Палестине»**

Палестина... Страна, священная для миллионов верующих людей, колыбель величайших религий человечества, обетованная земля народа — страдальца и изгнанника, предмет его тысячелетней веры, пламенных надежд, его заветная мечта, его последнее прибежище.

В тесных и грязных переулках современного «гетто» — пресловутой «черты», в убогих лачугах и нищенских каморках все еще живет и трепещет эта тысячелетняя тоска по Земле Обетованной, посвященной родине-праматери.

Бессознательная и инстинктивная, она коренится где-то в тайниках народной души, составляет святая святых еврейской души, ничем почти не проявляясь вовне: ни словом, ни звуком. И только в унылых синагогальных напевах да горячих словах молитвы: «Пусть отсохнет моя правая рука, если я забуду тебя, Сион» — прозвучит иногда и прорвется наружу эта затаенная и навек сохраненная, но никогда не умирающая мечта о Палестине... Суровая борьба за существование, особенно строгая и напряженная в «черте», убивает всякую способность мечтать, фантазировать, предаваться иллюзиям... Нет больших реалистов, чем еврейская масса — прозаическая погоня за «куском хлеба» заставляет их слишком трезво смотреть на вещи... Но вместе с тем нет больших мечтателей и мистиков, раз дело коснется заветной святыни — обетованной земли — Палестины... Не одна голова, склоненная над непосильной, скудно оплачиваемой работой, мечтает, как бы скопить небольшую сумму денег, чтобы под старость отправиться на Святую землю, поклониться гробнице праотцев, поплакать у стены разрушенного храма, помолиться за свои и всего Израиля грехи. Увы! Нищенский заработок не дает возможности сберечь средства, необходимые для такого паломничества, и «мечтатели гетто» (как называл их Заневил) до самого конца дней своих остаются мечтателями, которым не удается осуществить свою мечту...

Кинематограф, этот маг и волшебник, уничтожающий расстояния, переносящий людей за тысячи верст в неведомые страны, — и на этот раз оказался на высоте своего призвания.

Он принес обездоленным «мечтателям гетто» сказочную мечту, иллюзию «обетованной земли». Мы говорим о ленте **«Жизнь евреев в Палестине»**, выпущенной обществом **«Мизрах»**.

Грандиозная по размаху, задуманная по широкому плану, выполненная с необычайной тщательностью и любовью, картина эта, несомненно, имеет огромное общественное значение. Она дает полную иллюзию паломничества одного из сынов «черты оседлости» в Святую землю, начиная с отъезда из Одессы. Несбыточная мечта, сладкая греза «мечтателя гетто» начинает сбываться и оживать на светлом экране кинематографа.

Он едет в Палестину!

Медленно отчаливает пароход от пристани... Группы провожающих и паломников обмениваются последними приветствиями. Мелькают в воздухе платки и шляпы.

Берега Южной Пальмиры вскоре исчезают из глаз, и перед зрителем-паломником раскрывается ряд морских видов один величественнее другого…

Еще несколько секунд — и на полотне начинают мелькать причудливые очертания восточных городов, хаотические нагромождения белых домиков с плоскими крышами, изящных мечетей, высоких, стройных минаретов.

Ну вот, наконец мы в Яффе. Сладостным трепетом наполняется сердце нашего паломника… Как-то встретит его эта страна, одновременно и чуждая ему и близкая его душе?..

„Парижскій Иллюзіонъ"

ТОЛЬКО 3 ДНЯ

въ Понедѣльникъ 2[illegible], Вторникъ 26 и Среду 27 Ноября

будетъ демонстрироваться роскошная картина — чудо кинематографіи.

ЖИЗНЬ ЕВРЕЕВЪ ВЪ ПАЛЕСТИНѢ

Кинематографъ не останавливается ни передъ

Лица, работавшие над картиной **«Жизнь евреев в Палестине»**, проявили в данном случае редкую чуткость, необычайное понимание психологии предполагаемого зрителя-путешественника.

Одна из первых картин, которую видит зритель по прибытии в Палестину, — это школьный праздник в одной из яффских еврейских гимназий… Паломника, едва ступившего на Святую землю, окружают родные лица, — веселые здоровые лица еврейских школьников, шумной гурьбой высыпавших после урока на широкий гимназический двор…

Родные? Паломник всматривается в дышащие молодостью, весельем и здоровьем лица еврейских юношей Палестины… Да, это безусловно еврейские лица, типичные черты семитской расы… Но есть в них что-то новое, свое, необъяснимое и непонятное нашему зрителю…

Это не обычный тип еврейского юноши «экстерна» из черты оседлости — худого, изможденного, зеленолицего, заранее состарившегося и согнувшегося под тяжестью разного рода запретов, ограничений и норм… Эти — дышат силой и мужеством, бодростью и самоуверенностью… Ловкие, смелые и радостные, ходят они красивыми группами со своими школьными знаменами под звуки веселой музыки. Им неведома рабская приниженность, трусливость детей «гетто»…

А за гимназистами шумным потоком несется лавина еврейской детворы, словно кто-то опрокинул и рассыпал гигантскую корзину свежих полевых цветов… Все это бегает, суетится, скачет и резвится под знойными лучами южного солнца…

Что поражает в картине общества **«Мизрах»** — это чрезмерное обилие молодежи, детей на всех снимках… Вы видите их всюду: на улицах Яффы, в колониях, на полевых работах, в садах и виноградниках… Всюду оживленные толпы веселой здоровой детворы…

На однообразном фоне палестинского пейзажа, среди голых выжженных солнцем скал со скудной растительностью — эти красочные группы детей представляют яркий, полный глубокого смысла контраст… Чувствуется, что давно заглохшая

здесь жизнь, давно погибшая, схороненная под пылью вековая культура — снова возрождается, оживает и дает пышные, могучие, полные сил побеги…

Как знать, может быть, это молодое поколение, полное жизненных сил, призовет к жизни голые скалы иудейских гор, покроет их садами и виноградниками, городами и селами… Глядя на «молодую Палестину», любуясь ловкими и стройными упражнениями еврейских «соколят и соколиц», невольно начинаешь питать надежду, что эта молодежь, выросшая вне подъяремного гнета «гетто», сильная телом и душой, жизнерадостная, уверенная в себе, сумеет создать новую культуру, новую жизнь, возродить и омолодить древнюю родину…

Симптомы счастливого грядущего наш паломник видит воочию перед собой… Вот перед ним достраивается еврейский техникум в Хайфе… Огромное грандиозное здание арабского стиля возводится исключительно еврейскими рабочими… На переднем плане картины старик-еврей обтесывает большой кусок мрамора… Чувствует ли он, сознает ли он, что каждым ударом своего молота он кует фундамент еврейской культуры, еврейского будущего в Палестине. Кажется, что сознает: так плавны и уверенны его движения, так торжественно выражение его лица…

Но все дальше и дальше мчит нас волшебник — кинемо… Вот ряд еврейских колоний, начиная от самых старых, основанных пионерами-колонистами, и кончая возникшими недавно… Странные и необычные для еврейского глаза картины: еврей-пахарь, еврей-скотовод, еврей, возделывающий свой виноградник, хлопочущий в своем саду, срывающий свои плоды, добывающий свой мед.

В груди паломника растет и ширится какое-то новое странное чувство… Смутные инстинкты, первобытные и древние, вновь возникают в его душе сквозь толщу культурных городских наслоений… Могучая «тяга к земле», присущая всякому человеку, пробуждается и растет с неслыханной силой… Вспоминаются, как полузабытая сказка детства, древние предки, кочевавшие по степи со стадами, жившие вольным трудом пахарей, здоровой жизнью близких к природе людей…

Еще острее начинаешь чувствовать тысячелетнюю несправедливость истории, оторвавшей еврея, пастуха и земледельца, от родной земли, бросившей его в душную клетку и гетто, заставив против воли быть горожанином-торгашом. И как бы в унисон с возникшими в душе воспоминаниями о далеком прошлом экран развертывает перед нами целый ряд дорогих сердцу памятников и мест.

Вот гробница праотцев, гробница Рахили с плачущими женскими фигурами, величественная башня Давида, мрачные воды Мертвого моря, выжженные солнцем скалы Иудейских гор…

А вот и Иерусалим — точно застывший хаос небольших белых домиков с плоскими крышами, целый лабиринт узеньких улиц, переулков, площадей… Все неподвижно, сонно, мертво в вечном городе.

И только там, где возвышается мистическая «стена плача», самая дорогая святыня гонимого народа, там ни на миг не прекращается жизнь и движение… Толпа паломников-евреев со всех концов земли собралась у ее гранитного подножья, чтобы здесь забыться в горячей молитве, выплакать слезы, облегчить свое горе…

Отовсюду — с севера, с юга, с востока и с запада — принесли они, каждый свою, долю еврейских страданий и слез, и складывают свою тяжкую ношу у этой стены, молчаливой и равнодушной, как сама судьба, которую она олицетворяет…

Какое разнообразие типов, обликов, костюмов! Вот бухарский еврей, в цветном халате и тюрбане; еврей из маленького польского местечка в длиннополом кафтане и своеобразной меховой шапке; еврей «цивилизованный», питомец «черты» в европейском пиджаке и котелке…

Но у подножия «стены плача» все — равны, все — одинаковы, все слились в одну толпу, в одну массу, в один народ, пришедший поведать о своей безмерной скорби, которой нет названия, нет конца, нет границ…

Белый тюрбан бухарца явно раскачивается взад и вперед в порыве религиозного воодушевления; благоговейно приник к священным камням и весь замер в молитвенном экстазе польский еврей… и только еврей в котелке сдержанно стоит в стороне, почти не шевелясь… и только что-то быстро шепчут его бескровные губы…

Кто знает? Может быть, он-то и принес сюда наиболее тяжкую ношу, слезы, страдания!..

Много труда, внимания и любви к своему делу вложено в картину общества **«Мизрах»**… Много сладких, хороших, никогда не забываемых минут переживут зрители этой картины…

Выпуск ее, очевидно, приурочен к тому времени, когда во всей «черте» начнутся осенние праздники, дни слез и покаяния… Скоро во всех больших и малых молитвенных собраниях раздастся торжественно-мрачный звук рога, сопровождаемый семикратным восклицанием — «В будущем году — в Иерусалиме!».

Немногим счастливцам суждено на деле осуществить эту мечту. Но отныне все могут воочию увидеть свою Землю Обетованную… Эту возможность дает кинематограф.

М. Браиловский

Журнал **«Сине-Фоно»** 1913. № 26

СТРАНИЦЫ ВЕЛИКОЙ ТРАГЕДИИ

По поводу картины **«Жизнь евреев в Америке»** товарищества **«Мизрах»**

Получивши достойный эпитет «великого», не знающий пределов своему творчеству, свободный от унизительных оков времени и пространства, привыкший обращаться к миллионам людей и умеющий сказать свое творческое слово о миллионах людей, Кинемо снова проявил себя во всем блеске и величии…

Он снова раскрыл перед нами страницу одной из величайших трагедий, которые знает история, и разверзнул ее с такой великой простотой, с таким грандиозным захватом, с такой проникновенной силой, волнующей и потрясающей, — что на этот раз должны умолкнуть все споры, все разногласия, все нападки на великого Кинемо…

Я говорю о картине товарищества **«Мизрах» «Жизнь евреев в Америке»**, выпуск которой состоится в самом ближайшем будущем.

Все обычные мерки, прилагаемые кинематографическим лентам — «драматургическая», «видовая», «образовательная», «научная» — совершенно неприменимы по отношению к этой картине. Кинемо на этот раз спутал все наши установившиеся «кинематографические» традиции: мы привыкли смотреть на экране драму из жизни немногих людей или красоты какого-нибудь уголка природы, а Кинемо на этот раз дал нам сразу все: города-гиганты и местечки черты оседлости, уходящие ввысь небоскребы и жалкие лачуги, материки и моря, дворцы и мастерские, миллиардеров и нищих… И на этом грандиозном по разнообразию и широте фоне величавыми штрихами начертаны страницы из летописи страданий еврейского народа…

В этой замечательной картине нет трагических актеров — но есть величайшая трагедия; нет никакой сложной «интриги» — и тем не менее она захватывает от первого до последнего метра; нет хитроумных «трюков» — но все же она пленяет воображение зрителей. Она до невероятности реальна, все в ней фотографически правдиво, — ибо что же может быть реальнее снимка какой-нибудь второстепенной улицы в Нью-Йорке — но отчего же при виде этой «прозаической» ленты душа взволнована и смущена, словно предстали перед ней и настойчиво требуют ответа на все вековые запросы духа, все неразрешимые загадки бытия…

Содержание картины гораздо шире и глубже ее заглавия. «Достоинство», редко встречающееся в кинематографических картинах…

Не об одной только жизни евреев в Америке говорит она… зарождение «новой» жизни, новых условий быта требует раньше всего безусловного разрыва со старым существованием, полного отказа от прошлого и преодоления трудной дороги, ведущей к лучшему будущему.

И товарищество **«Мизрах»** раньше, чем показать жизнь еврея-эмигранта в Америке, рисует шаг за шагом все его переживания на том долгом и тяжком пути, который развертывается от убогого домика в «черте» до подножия «статуи Свободы» в Нью-Йорке.

Проследим же за этим новым шествием вечного странника — Агасфера...

Вопрос решен. Чаша терпения и страданий переполнилась. Бремя нищеты стало слишком тяжким, надо попытаться искать счастья в новой земле. И «местечковый» еврей со своим старшим сыном становятся эмигрантами... **«Мизрах»** рисует простыми и ясными красками сцену расставания со старым насиженным гнездом... Простая, «будничная» трагедия, но сколько в ней слез и боли! Надо оторваться навек от того, с чем сжилась душа и тело, что впиталось с молоком матери, надо навсегда «отрезать» себя от родной почвы, стать «чужим» для того, что до сей поры было близким и милым. Если бы можно было хоть сразу покончить с прошлым и, уже не оглядываясь назад, ринуться навстречу неведомому будущему! Но этого решения не дано эмигранту. Здесь, на старом берегу, он вынужден временно оставить часть своей семьи (жену и младших детей), пока не найдет для них приюта там — в новой отчизне... Мечется душа его, растерзанная надвое между тревожным ожиданием будущего и тоской по родным, которые остались в «прошлом»...

Но дальше и вперед, вечный Агасфер! Ты, давший миру столько света, должен пройти тяжкий унизительный путь, чтобы в Новом Свете ценой упорного труда найти пристанище и отдых... Став жертвой ловких контрабандистов, которые на границе отнимут у тебя последние крохи твоего жалкого достояния; безропотно переноси издевательства «культурных» пруссаков; терпи лишения в специально для тебя придуманных и устроенных переселенческих бараках Роттердама; задыхайся в тесноте и давке трюма эмигрантского парохода... Но вот уже близка конечная цель твоего пути, близятся берега Нового Света; вздымается ввысь гигантская статуя Свободы в маленькой гавани Нью-Йорка с ее знаменательной надписью «Добро пожаловать»... Твое старое сердце забилось радостной надеждой, и вздох облегчения вырвался из твоей груди, доверчивой улыбкой искрится в твоих глазах... Разве ты привык к таким ласковым теплым словам — «Добро пожаловать»?

Погоди, однако, радоваться, еще не все мытарства пройдены. Рядом со статуей Свободы находится мрачный Эллис Айленд, прозванный «островом слез», — место, где проводится строгая ревизия эмигрантов, последнее, подчас неодолимое препятствие на пути в Новый Свет.

И вот **«Мизрах»** показывает ряд изумительных сцен, ежедневно разыгрывающихся на «острове слез», где особая комиссия, считаясь с суровыми требованиями закона об эмиграции, сурово осматривает и допрашивает вновь прибывших. Лица, страдающие некоторыми болезнями, например трахомой, старческой немощью, не имеющие minimum 50 рублей и некоторые другие категории эмигрантов, вовсе не допускаются в Новый Свет. Благодаря этому комиссия нередко разъединяет членов одной и той же семьи на имеющих право доступа в Америку и на отсылаемых обратно.

Эта часть картины, далекая от мелодраматических ужасов, потрясает зрителей тем, что в ней нет ни капли выдумки, что она правдива от начала до конца...

Но вот наконец эмигрант очутился в Новом Свете. Здесь, собственно, и начинается та часть картины, о которой говорит заглавие. Товариществу **«Мизрах»** предстояла здесь сложная и ответственная задача: показать, как забитый, обнищавший местечковый еврей превращается в независимого «янки», показать новое перевоплощение вечного Агасфера. Его тысячелетняя культура в свободной атмосфере очищается от уродливых наростов, возникших в удушливой обстановке «прошлого», сливается в одно органическое целое с культурой Нового Света: Агасфер «американизируется».

Творцы картины блестяще справились с этой задачей. Процесс «американизирования», превращения в «янки» показан ими двояким способом: в личной сфере, в жизни отдельного индивида и в сфере общественной.

Очень сухой перечень субтитров показывает, как полно и богато освещены здесь все стороны еврейской общественой жизни в Америке. Уже одни надписи вроде следующих: «памятник еврейскому генералу Францу Зигелю в Нью-Йорке», «еврейский университет», «выдающийся еврейский мировой судья Гольцфогель» и т. д. — кажутся необычными для нас сочетаниями слов, показывающими, что перед нами открывается совершенно иной мир, иной образ жизни, иные нравы и понятия, так чудовищно далекие от всего того, к чему мы привыкли...

Процесс американизирования отдельной личности разработан не менее детально. Мы следим за дальнейшей судьбой нашего эмигранта. Он медленно вываривается в котле американской трудовой жизни. Пройдя сквозь горнило уличной торговли и потогонных мастерских, он в конце концов добивается известного благополучия и перевозит к себе всю семью и даже стариков родителей...

«Все мы здесь!», — восклицает он радостно и удовлетворенно. Но является ли материальное благополучие и известная доля независимости, достигнутые Агасфером в Новом Свете, венцом его стремлений, его конечным национальным идеалом? **«Мизрах»** пытается ответить и на этот вопрос. В символическом эпилоге, заканчивающем картину, старец дает понять молодежи, что и Новый Свет не последний этап Агасфера, что, совершив весь круг своих странствований, он придет туда, откуда вышел — и в древней земле израильской найдет свое верное и безмятежное пристанище…

* * *

Зритель из «черты» испытает на этой картине глубочайшие для себя переживания: разве может кто-нибудь сказать, где кончается судьба такого зрителя и где начинается судьба эмигранта? Мы видим его на экране. Но и тот, кому заглавие картины менее родственно, найдет в ней много поучительного, ибо в наше время великих потрясений и великих испытаний сердца человеческие стали, как кажется, более доступны чужому состраданию, более отзывчивы к чужому горю…

М. Браиловский
Журнал **«Сине-Фоно»** 1914 г. № 14

ЕВРЕЙСКИЙ КИНЕМАТОГРАФ

Акционерное общество **«Мизрах»**

Общество **«Мизрах»**, дебютировавшее кинематографическими картинами **«Жизнь евреев в Палестине»** и **«Жизнь евреев в Америке»** и др., имевшими в свое время успех, развивает теперь большую деятельность.

Скованное до сих пор русское еврейство испытывало гнет не только в области слова устного и печатного, но и в области литературы и театра. Страдала и еврейская кинематография, поскольку, разумеется, она хотела быть художественно-правдивой, исторически-верной, общественно-чуткой.

И в то время, когда кинематограф выбрасывал на рынок десятки, сотни новых произведений, когда не осталось теперь ни одного почти значительного произведения русской литературы, которое не было инсценировано на экране, еврейская современность, еврейская история, еврейская литература не нашли еще своего сценического воплощения, лежат под спудом, доступные только немногим, не делаясь всеобщим достоянием.

Всякие попытки со стороны о-ва **«Мизрах»** создать какие-либо литературные инсценировки наталкивались на непреодолимую стену стеснений и цензурных запретов.

Ныне, слава Богу, этого нет, и **«Мизрах»** приступает к выпуску целого цикла картин на сюжеты из Библии, истории, еврейских классиков, а также будет освещать жизнь общественную, политическую, классовую и вообще все, что достойно внимания и интереса.

Нет сомнения, что **«Мизрах»** встретит должную оценку со стороны публики.

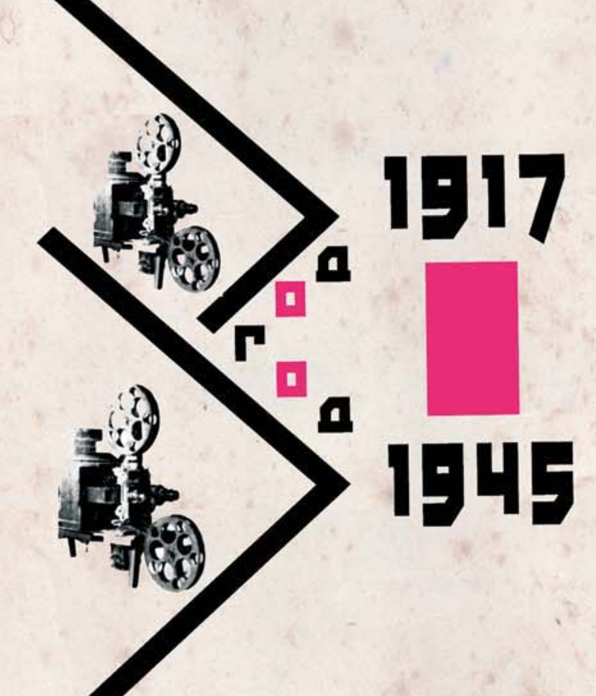
В Одессе Т-вом оборудован специальный павильон, снабженный новейшими техническими приспособлениями. Режиссура и руководство съемками поручены худ. **А. Аркатову (Могилевскому)**. В труппу приглашены столичные и провинциальные артисты. Приобретено исключительное право постановки и приступлено к инсценировке целого ряда выдающихся произведений. Остается пожелать О-ву **«Мизрах»** успехов на предстоящем пути.

Акционерное общество **«Мизрах»** (Одесса) просит заметить его новый адрес: Одесса, Суворовская 47, кв.8, тел 75-19 тел. адр. **«Мизрах»**

Журнал **«Сине-Фоно»** 1917. №№ 15—16.

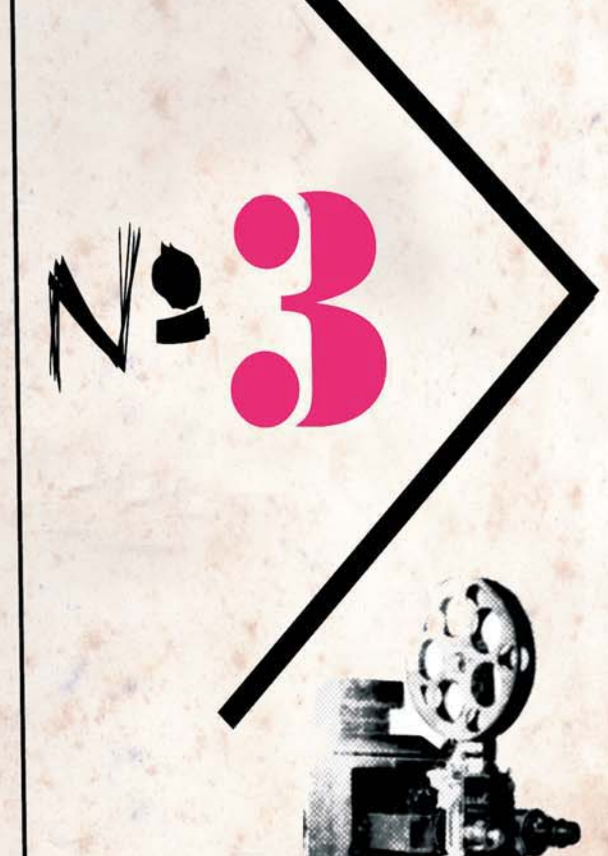
ЕВРЕЙСКИЕ КИНЕМАТОГРАФИСТЫ В УКРАИНЕ

ГЛАВА



1917 год — 1945 год

№ 3

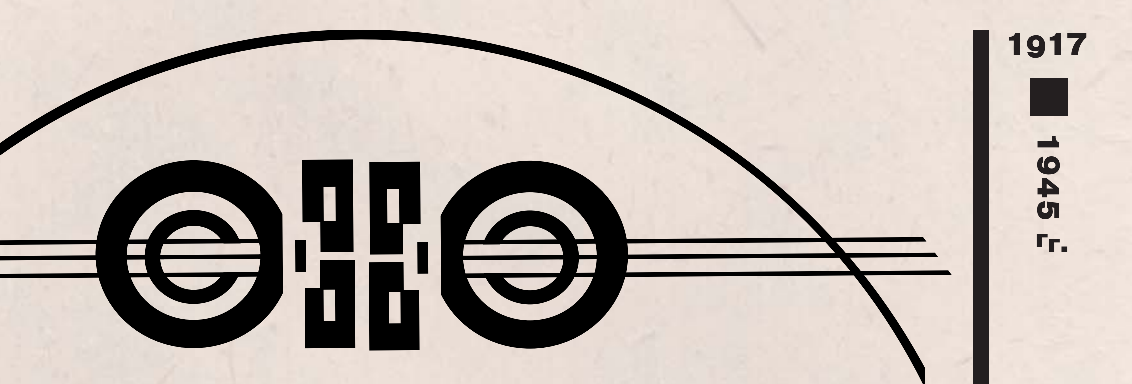


КИЕВ

Юрий МОРОЗОВ

Татьяна ДЕРЕВЯНКО

ЕВРЕЙСКИЕ КИНЕМАТОГРАФИСТЫ В УКРАИНЕ
УРСР



истории украинского советского кино, в разделе, который описывает первый период строительства государственной кинематографии с 1918 по 1924 год, есть несколько упоминаний об А. Вознесенском — драматурге и теоретике киноискусства. Он занимался производством агитфильмов для Красной Армии, вел дискуссии о специфике кино, открыл в Киеве курсы экранного искусства. (1)

Вроде бы и немало успел сделать Вознесенский, если учесть, что это были годы гражданской войны и разрухи. Но каких-либо более полных данных о нем в советское время было не отыскать в кино или иных справочниках. Есть только разрозненные факты, за которыми угадывается неординарная творческая личность, со своими принципами, своим пониманием искусства и предназначения художника.

В отличие от многих других деятелей дореволюционного кино, он не уехал за границу. Он остался и попытался вписаться в советскую действительность. При этом он старался не поступиться принципами. В 1925 году А. Вознесенский получил письмо из Нью-Йорка от еврейского писателя и драматурга Осипа Дымова, в котором тот не без самодовольства описывал свои новые издания и постановки. Можно представить, какие чувства испытал уже находившийся в творческой изоляции Вознесенский, прочитав это письмо: впереди была неизвестность, а известность осталась в прошлом.

Поэт, переводчик, драматург, сценарист Александр Сергеевич Вознесенский (Бродский) родился в 1880 году в городе Вознесенске Херсонской губернии в семье уездного врача.

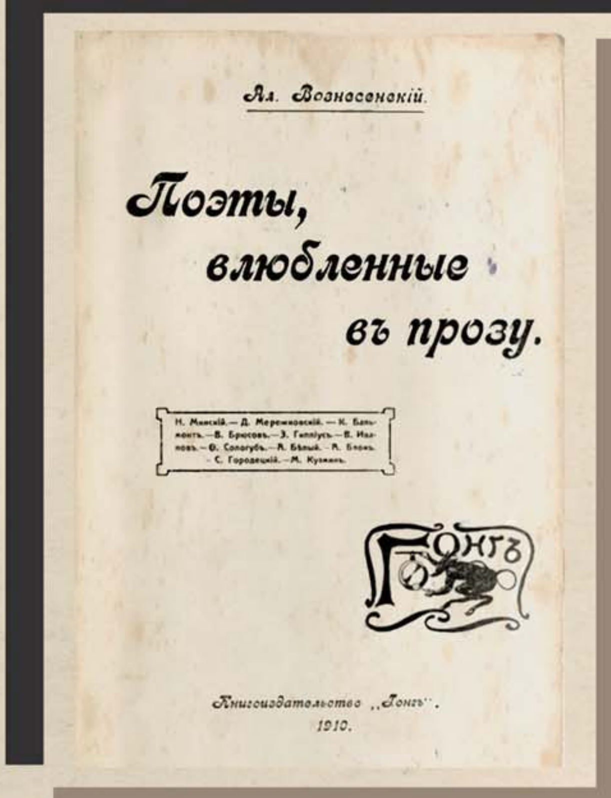
Образование получил в гимназии, а затем в Московском университете на юридическом факультете, который окончил в 1904 году. Литературную деятельность начал в студенческие годы в качестве корреспондента московских газет. По окончании университета А. Вознесенский вернулся в Украину. Он жил в Одессе, где сотрудничал в газете «Одесские новости».

АЛ. ВОЗНЕСЕНСКІЙ.

ПУТЬ АГАСѲЕРА.

ПЕРВАЯ КНИГА СТИХОВЪ
СЪ ПРЕДИСЛОВІЕМЪ
Леонида Андреева

Изд. „ШИПОВНИКЪ". СПБ.
1914.


Ал. Вознесенскій.

Поэты, влюбленные въ прозу.

Н. Минскій.—Д. Мережковскій.—К. Бальмонтъ.—В. Брюсовъ.—З. Гиппіусъ.—В. Ивановъ.—Ө. Сологубъ.—А. Бѣлый.—А. Блокъ.—С. Городецкій.—М. Кузминъ.

Гонгъ

Книгоиздательство „Гонгъ".
1910.

Там же в 1904 году вышли переведенные им пьесы ст. Пшебышевского, а позднее Ю. Журавского.

В соответствии со своими взглядами Вознесенский пытался дать историческое и теоретическое объяснение русскому символизму. Цикл лекций на эту тему лег в основу его книги «Поэты, влюбленные в прозу». Книга эта была опубликована в 1910 году в Киеве. Собственные стихи Вознесенского вышли в 1914 году в Санкт-Петербурге отдельным сборником под названием «Путь Агасфера» с предисловием Леонида Андреева. Известный писатель благосклонно отнесся к поэтическим опытам молодого автора: «Книга стихов Вознесенского — книга философских настроений. Да, есть и такие, и они встречаются гораздо чаще, чем

ский стремился открыть новые выразительные возможности и типы сценической условности. Жанровые поиски на театральной сцене сблизили его пьесы с формировавшейся тогда эстетикой русского кинематографа.

В 1914 году «пьесу без слов» «Слезы» увидел в театре Соловцова в Киеве владелец крупнейшей российской кинофирмы А. Ханжонков и тут же решил ее экранизировать: «Я без изменения перенес на пленку интереснейшую театральную постановку сезона, пантомиму «Слезы». Она принесла фирме много прибыли и славы. История этой постановки такова. Режиссер МХТ К.А. Марджанов организовал небольшую труппу для постановки пьесы без слов в девяти картинах драматурга А. Вознесенского. В декорациях художника Симова, со специальной музыкой композитора И.А. Саца.

можно подумать, и они заходят значительно глубже, чем это представляется с первого взгляда». В этом сборнике есть стихотворения на еврейскую тему. Но оговоримся сразу, Вознесенский в своих творческих поисках не углублялся в национальные проблемы. Его более всего интересовали проблемы эстетические, которые, как он полагал, имели универсальное, наднациональное значение.

Полнее всего свои теоретические взгляды Вознесенский воплотил в драматургии. В 1910 году он начал писать пьесы, получившие признание. На сценах столичных и провинциальных театров шли с успехом: «Конец маскарада», «Слезы», «Хохот», «Цветы на обоях», «Актриса Ларина». Будучи сторонником реалистического, психологического театра, Вознесен-

Постановка была как бы перенесена с экрана на сцену и поражала оригинальностью и сходством с кинематографом. Эта пьеса и была теперь водворена нами на экран. Главную роль исполнила премьерша театра Незлобина В.Л. Юренева». (2)

Добавим, что Юренева была в то время женой и творческим соратником Вознесенского. Она сыграла главные роли практически во всех его пьесах и фильмах. После экранизации «Слез» у драматурга появился новый единомышленник — один из самых талантливых режиссеров русского кино Евгений Бауэр, который всегда стремился к воплощению авторского замысла изобразительными средствами. Впоследствии Бауэр перенес на экран три драмы Вознесенского: «Немые свидетели», «Королева экрана», «Невеста студента Певцова».

Критика того времени часто и иногда справедливо упрекала драматурга за прямолинейное использование приемов психологического театра на экране. «В то время как кинематограф, в противоположность живой сцене, признает только механическое движение, движение мускульное, г. Вознесенский хочет разыграть свою драму в каких-то замедленных темпах. Со скоростью «не больше четырех верст в час», и от этого создаются не паузы, как думает г. Вознесенский, а ряд пустых мест и провалов...». (3)

Вознесенский отстаивал свои позиции в многочисленных статьях, публичных выступлениях, новых сценариях. «Он искал в существующем кинематографе отдельные черты искусства будущего и пытался сам выявить эти черты в своих сценариях. Очень односторонне, в духе психологического направления трактуя специфику кино, он тем не менее был вполне прав, когда подчеркивал способность кинематографа изображать самые тонкие, непередаваемые словами оттенки человеческих чувств и когда стремился использовать эту способность в своих сценариях». (4) Именно эта «заторможенность» действия ради психологических пауз, присущая фильмам А. Вознесенского и Е. Бауэра, сегодня признается главной стилевой особенностью русского дореволюционного кино. (5)

Но в то время полемичность взглядов Вознесенского, его выступления против коммерческого характера дореволюционного кинематографа могли показаться многим не только эпатажем, но и желанием драматурга подчеркнуть свою «отдельность», поставить себя вне профессионального сообщества и существовавших тогда правил игры на кинорынке. Возможно, поэтому он оказался «белой вороной» в кинематографической среде.

Борьба за чистое искусство и поиски некоммерческих путей его развития стали для А. Вознесенского основными жизненными и творческими принципами. Он старался от них не отступать даже под давлением обстоятельств.

После Февральской революции Вознесенский порвал с приватными кинофирмами и написал для Скобелевского комитета — киноорганизации, которая представляла интересы Временного правительства, — сценарий фильма «Николай Второй, самодержец всероссийский». Замысел автора был новаторским для своего времени — он строился на сочетании документальных материалов «царской» хроники с игровыми эпизодами. Главная сюжетная линия рассказывала о том, как простой крестьянский парень попал в город и стал революционером.

Работу драматурга позитивно оценила критика: «А. Вознесенский дал очень хороший сценарий. На протяжении пяти частей удалось, не утомляя зрителя, коснуться всех теневых сторон царствования Николая II, показать роль различных классов и развитие освободительного движения... Народному кинематографу картина, несомненно, окажет большую услугу».

Вместе с тем, в рецензии содержался и упрек, адресованный, конечно же, борцу с коммерческим кино: «Это совершенно новый тип кинематографической ленты — популярная агитационная брошюра на экране. Говорить о «чистом» искусстве по отношению к таким картинам не приходится, конечно, ибо там, где есть место тенденциозности, там нет подлинного искусства». (6) «Николай Второй...» понравился В.И. Ленину. После Октябрьской революции он дал указание Наркомпросу отпечатать специальный тираж фильма — 10 копий для отправки за границу. (7)

Благословение вождя революции служило драматургу своеобразной индульгенцией. До самой смерти В.И. Ленина в 1924 году продолжалось сотрудничество А. Вознесенского с советскими киноорганизациями. Он искренне хотел быть полезным новой власти.

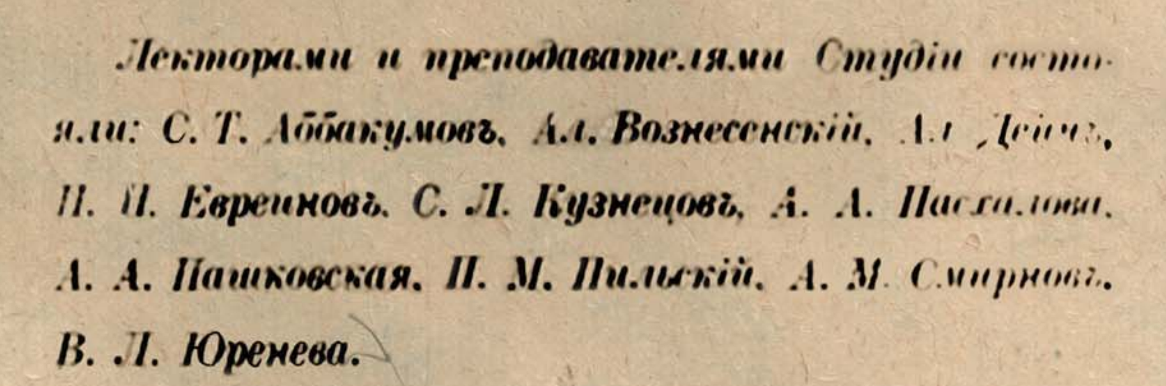
С 1918 по 1923 год Вознесенский жил и работал в Киеве. Созданное им киноателье «Художественный экран», где была поставлена по его же сценарию психологическая драма «Хозяин жизни», просуществовало недолго. Снимать игровые картины в условиях Гражданской войны было чрезвычайно сложно. В 1919 году Вознесенский стал сотрудником Всеукраинского фотокинокомитета. Поначалу эта организация объявила о грандиозных планах экранизации театральных постановок, «революционных по

Об-во „Художественный Экранъ“

Свидѣтельство.

Выдано сіе свидѣтельство

____________________ въ томъ, что он___ прослушал___ курсъ Студіи экраннаго искусства въ 1918-19 г.г. (теорія и практика) по слѣдующимъ предметамъ: искусство экрана, игра для экрана, мимика, гримъ, логика переживаній, техника движеній, ритмическая пластика, искусство режиссера, литература и музыка экрана.



Лекторами и преподавателями Студіи состояли: С. Т. Аббакумовъ, Ал. Вознесенскій, Ал. Дейчъ, Н. Н. Евреиновъ, С. Л. Кузнецовъ, А. А. Пасхалова, А. А. Пашковская, П. М. Пильскій, А. М. Смирновъ, В. Л. Юренева.

Кіевъ, 10 апрѣля 1919 года.

Директоръ Студіи

Секретарь

КИНОСЕВЕР–NORDKINO.

ОТКРЫТ ПРИЕМ

НА КРАТКОСРОЧНЫЕ КУРСЫ ЭКРАННОГО ИСКУССТВА

Заведывающий художественно-педагогической частью курсов
АЛ. ВОЗНЕСЕНСКИЙ.

ПРОГРАММА ЗАНЯТИЙ:

Теория экранного искусства.
Сценарий.
Логика переживаний.
Техника экрана.
Прикладные дисциплины (жест, мимика, грим).
Практические упражнения (подготовка кино-актера).
Физкультура.
Ритмо-пластика.
Анализ картин.
Беседы по искусству и литературе.

ПРЕПОДАВАТЕЛИ И ЛЕКТОРЫ

А. С. Вознесенский.	А. В. Ивановский.	Н. В. Петров.	К. И. Чуковский.
А. Л. Волынский.	Н. Ф. Козловский.	Я. С. Попов.	В. Л. Юренева.
Н. Н. Евреинов.	Ф. Э. Криг.	С. Ф. Шишко.	М. А. Явор.

В основе занятий практическое изучение кинодисциплин и участие в съемках «Кино-Севера».

Срок обучения — ШЕСТИМЕСЯЧНЫЙ.

Занятия вечерние.

Начало занятий 2 января 1924 г.

Прием заявлений и выдача справок канцелярии Курсов (врем.). Просп. 25 Октября (б. Невский), д. 100, кв. 4. Тел. 5-62-58, ежедневно от 6 до 8 ч. в.

Заведывающий курсами М. Л. Кресин

КИНОСЕВЕР NORDKINO

КИНОСЕВЕР NORDKINO
КИНОСЕВЕР NORDKINO

содержанию», съемок историко-революционных и биографических фильмов. Для их осуществления были собраны известные по дореволюционному кино профессионалы: режиссеры П. Чардынин, А. Аркатов, И. Сойфер, Н. Салтыков, писатели и драматурги Л. Никулин, Я. Ядов, Б. Леонидов. Но из-за недостатка средств большие проекты отложили до лучших времен, а режиссеров, писателей, и А. Вознесенского в том числе, мобилизовали на производство игровых короткометражек — агитфильмов, в основном предназначенных для нужд Красной Армии.

Актриса Вера Воронина — звезда Голливуда

Новый для себя жанр драматург освоил достаточно быстро. Он даже придумал один из самых популярных вариантов агитки, фильм-плакат. «Идея такого фильма раскрывалась в титрах-лозунгах, а изображение выполняло лишь иллюстративную функцию, как был, например, построен агитфильм «Все для фронта!» Он начинался с надписей, которые призывали население сдавать для красных бойцов одежду

и обувь. После этого шли игровые эпизоды: население сдает в приемные пункты различные вещи, только буржуй уклоняется от этого. Фильм заканчивался призывом поддержать красных фронтовиков. Сценарий написал А. Вознесенский». (8) Известно, что ему и Л. Никулину было поручено ответственное задание — писать сценарии агитфильмов, осуждающих проявления антисемитизма в Красной Армии.

творческие кадры в недалеком будущем могли понадобиться советским киностудиям. При содействии властей Вознесенский открыл в Киеве первую в Украине киношколу, которая занялась подготовкой профессиональных кадров по специально разработанной программе. «Как сторонник психологического кинематографа он заботился о воспитании актера нового типа. Справедливо указывал на отличия театральной и кинематографической игры». (9)

4 Советский Экран № 34

АСТА НИЛЬСЕН ХОЧЕТ ПРИЕХАТЬ В РОССИЮ

ртист Г. Хмара „Гедде Габлер"

АСТА Нильсен обратилась к писателю-драматургу Ал. Вознесенскому, сообщая о своем желании поставить на сцене его драму без слов „Слезы", которую ставил когда-то режиссер К. Марджанов. Музыка к этой мелодраме написана И. Сацем. Основную роль играла тогда В. Юренева Сейчас в ней хочет выступить Аста Нильсен. Кстати, муж Асты Нильсен, артист МХАТ Г. М. Хмара, в одном из писем полученных в Москве, сообщает о желании своем и Асты Нильсен приехать в Россию: „Я до сумасшествия скучаю по России, по Москве. Хочу туда квам. Душа рвется каждый день на родину. Может быть, для меня и моей жены нашлась бы работа настоящая, то мы бы могли приехать. Здесь в кино царит одна тусклость и пошлость. А хочется работать над серьезными темами".

Агитфильмы были бесконечно далеки от тех принципов киноэстетики, которые драматург так последовательно отстаивал. Возможно, Вознесенский надеялся, что после Гражданской войны вернется в большое кино. А пока своеобразной компенсацией для него стала педагогическая деятельность. Свое видение и понимание кинематографической специфики он хотел передать ученикам. Кроме того, новые

Одна из учениц Вознесенского, киевлянка Вера Воронина, в 20-е годы стала кинозвездой, но не в Украине, а в Голливуде. В архиве драматурга сохранились ее американские фотографии.

Неизвестно, как долго просуществовала в Киеве «Студия экранного искусства». По одним данным, она работала с 1919 по 1923 год, по другим — значительно меньше. В 1924 году

Вознесенский переехал из Киева в Петроград, а затем в Москву. Что же послужило причиной его отъезда из Украины? Возможно, это связано с последствиями теоретической дискуссии, которая развернулась в первой половине 20-х годов в Украине среди искусствоведов и критиков. Споры велись о путях развития советского кино. Вознесенский, как и прежде,

был сторонником реалистического направления и школы актерского переживания. Свое видение специфики кино и перспектив его развития он изложил в книге «Искусство экрана», которая вышла в Киеве в 1924 году. Но в спорах о киноискусстве будущего закономерно победили сторонники иного направления. Время требовало от кино новой поэтики, которая бы строилась на изображении коллективного героя — революционной массы и событий эпического масштаба. Герои кинодрам с их психологическими переливами должны были отойти в прошлое.

Эти теоретические споры давно разрешены творческой практикой киноискусства, но тогда, в 20-е годы, к ним была подмешана идеология со всеми вытекающими из этого последствиями. Отголоски дискуссии, как мы полагаем, повлиявшие на судьбу драматурга, сказываются в более поздних оценках тех давних событий: «Вознесенский требовал правдивого и точного воспроизведения на экране человеческого поведения и переживаний. Он всячески превозносил замечательное актерское искусство школы Станиславского. Между тем, по своим художественным убеждениям Вознесенский был не последователем Станиславского, а символистом. Поэтому борьба Вознесенского против монтажного кинематографа под флагом защиты русской школы (дореволюционного кино!) только на первый взгляд казалась прогрессивной, а на самом деле имела реакционный смысл». (10)

В 1925 году Вознесенский еще не оставлял попыток вернуться на экран и сцену. Он написал письмо Г. Хмаре, популярному артисту русского дореволюционного экрана. Хмара жил в Германии со своей женой Астой Нильсен, европейской кинозвездой того времени. Вознесенский предложил Асте Нильсен осуществить новую постановку пьесы «Слезы» и сыграть в ней главную роль. Г. Хмара прислал кинодраматургу письмо с уклончивым ответом. Но Вознесенский опубликовал в журнале «Советский экран» пересказ приватного послания Г. Хмары, в котором выдал желаемое за действительное: якобы Аста Нильсен заинтересовалась пьесой «Слезы» и приезжает в Россию. Увы, эта история не имела продолжения.

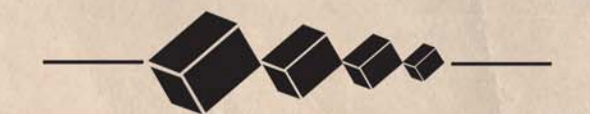
В том же году Вознесенский разыскал в Америке Дымова и поинтересовался, как же там живут литераторы? Но к тому времени выбраться из страны Советов было уже очень сложно.

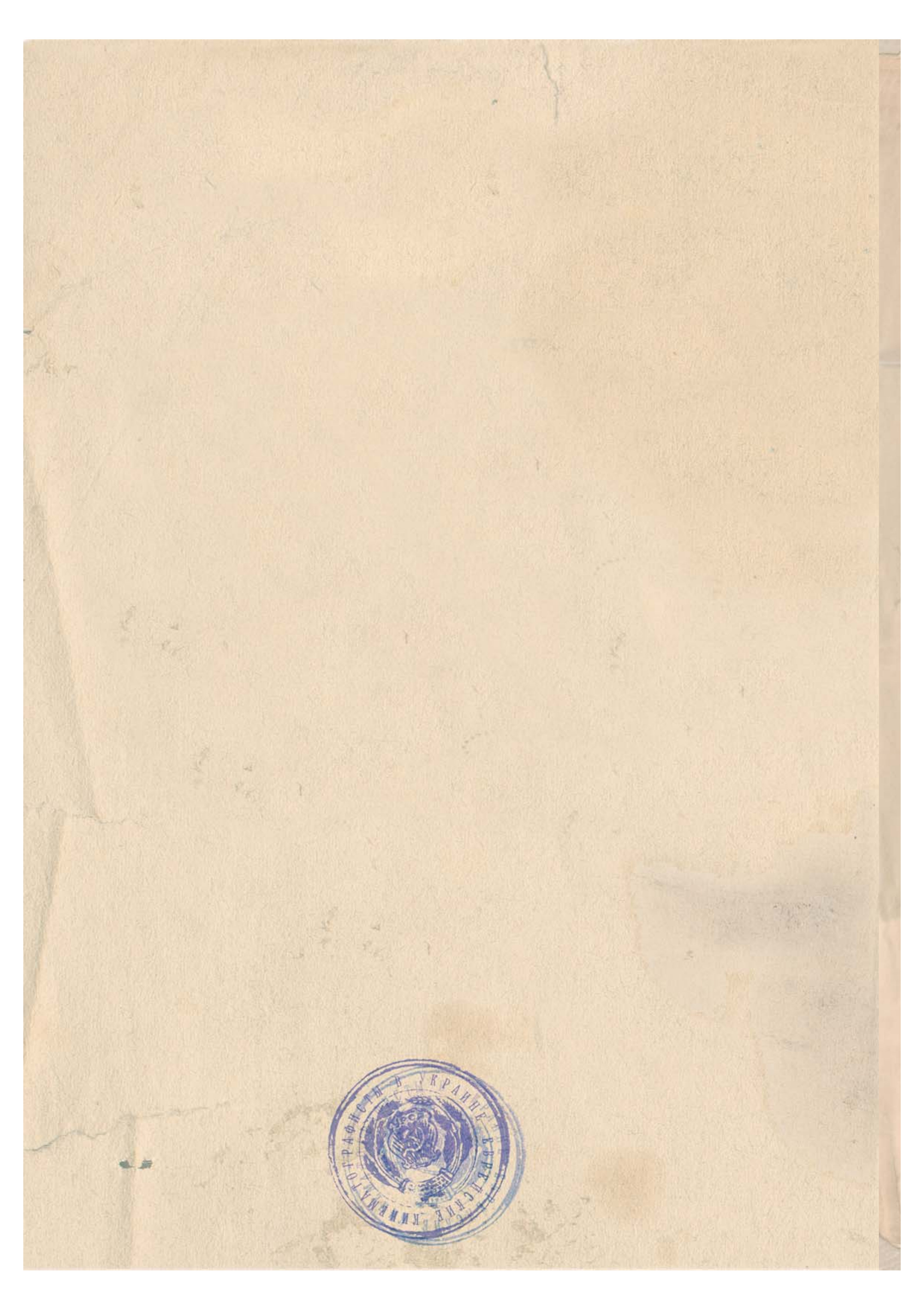
В декабре 1925 года на экраны с триумфом вышел «Броненосец «Потемкин». Эпический стиль стал официально признанным стилем советского киноискусства. Некоммерческий путь развития кино привел к идеологической диктатуре. Все попытки ее обойти заканчивались обвинениями в буржуазных эстетических идеях. В этой ситуации драматург и теоретик кино Александр Вознесенский не стал менять убеждений. Окончательно уверившись в том, что его миссия в искусстве закончена, он навсегда ушел со сцены.

Вместо него творческую жизнь начал прозаик Илья Ренц. Под этим псевдонимом Бродский-Вознесенский стал издавать сборники рассказов: «Извозчик в пенсне» (1925), «Чай», «Дикари» (1926), «Новое вино», «Сотая жена» (1928). Со временем публиковаться становилось все сложнее. Отвергались издательствами и студиями новые сценарии, пьесы, переводы.

В середине тридцатых годов Александр Вознесенский был арестован, лишен гражданских прав и сослан в Казахстан. Его последнее прижизненное фото сделано за две недели до смерти, в январе 1939 года. На могиле ссыльного какой-то простой, добрый и малограмотный человек поставил обломок камня и намалевал краской два слова «Писател Вознесенский».

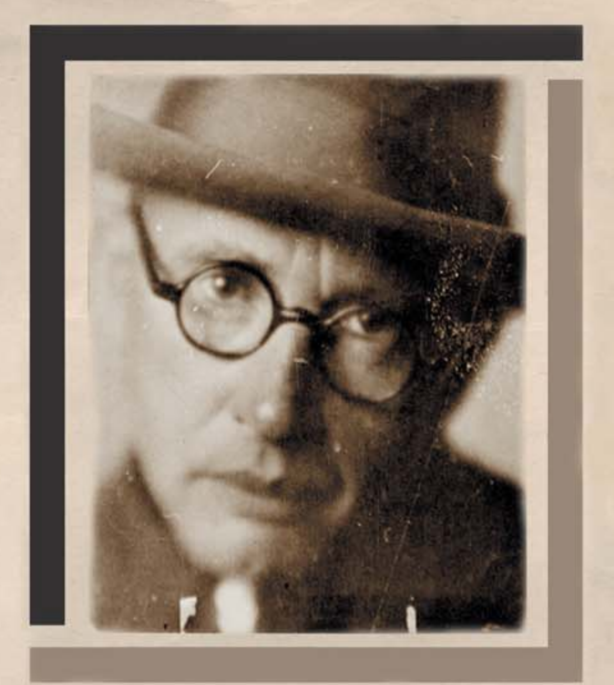
Судя по упоминаниям в различных изданиях по истории советского кино, сценарист, педагог и теоретик киноискусства Вознесенский был реабилитирован. Но вот что странно — так и не переизданы его стихи и проза, пылятся в архивах пьесы «Доктор Зельцер», «Королева экрана», «Маска под маской» и другие, воспоминания «Начало века» о встречах с Л. Толстым и И. Репиным, о совместной работе в кино с В. Брюсовым. Складывается впечатление, что поэт, драматург и писатель Вознесенский до сих пор находится в сталинской ссылке. (11)




ЕВРЕЙСКИЕ КИНЕМАТОГРАФИСТЫ В УКРАИНЕ
УРСР

В 1921 году Одесса была вовсе не похожа на «жемчужину у моря». Разруха, голод, эпидемия тифа. Гражданская война еще не закончилась, советская власть в городе установилась совсем недавно. В распоряжение Одесского Губкома поступил вернувшийся с фронта красноармеец Михаил Яковлевич Капчинский. По приказу начальства он был «брошен» на кинематограф — сначала руководил небольшим «подотделом кино», а затем возглавил Одесское областное фото-киноуправление. В его ведении находились кинотеатры трех губерний: Одесской, Николаевской и Подольской (Винницкой). Через некоторое время Капчинский стал одним из инициаторов строительства Одесской киностудии и ее первым директором. Спустя сорок пять лет по просьбе своих коллег, ветеранов Одесской киностудии, Михаил Яковлевич написал книгу воспоминаний «У Черного моря» о первых шагах украинского советского кино. В этих воспоминаниях, кстати, до сих пор полностью не опубликованных, есть немало живых деталей, забытых имен, интересных подробностей и фактов, которыми мы решили воспользоваться.

Итак, до Октябрьской революции в Одессе существовало около 80 кинотеатров. Большие, средние, маленькие. Некоторые размещались в бывших магазинах, в качестве фойе им служили тротуары.



В 1921 году кинотеатров осталось всего шесть. Картины крутили вручную. Стены были ободраны, потолки в трещинах, полы покрыты шелухой от семечек. Грязь, мрак, духота. В двух кинотеатрах из шести не было стульев. Картины смотрели стоя. Как ни странно, это обстоятельство внушало оптимизм. Все-таки, несмотря ни на что, тяга к кинематографу у одесситов сохранилась. Кроме того, для них это был единственный источник развлечений, который хоть на короткое время позволял забыть о серых буднях. Жизнь требовала срочно восстановить кинотеатры.

Правда, для этого нужны немалые средства, а на счету фото-киноуправления — ни копейки. Положение безвыходное, но, как часто бывает в таких ситуациях, помог случай. Однажды к Капчинскому пришел странный посетитель, из бывших капиталистов. Отрекомендовался — Исидор Михайлович Розенблит, в прошлом — финансист.

Судя по манере изъясняться — типичный одесский персонаж. Передаем их разговор в записи автора воспоминаний с некоторыми сокращениями.

Розенблит: — Сказать, что я уж очень обожаю эту советскую власть, то даю честное, благородное слово, что очень я ее не обожаю, но я должен заниматься делом. Если делом заниматься не буду, можете мне заказать могилу на Втором еврейском кладбище...

Капчинский: — Нельзя ли покороче?

Розенблит: — Могу покороче... Вы смотрите на мой костюм? Купил я его на толкучке. Товарищи забрали все мое имущество. Акции оставили, сказали: «Можете их выбросить в помойную цеберку».

Как раз в это время в Одессе проводилась кампания под названием «Мирное восстание». У крупной буржуазии, а в Одессе было ее немало, изымались большие квартиры, ценности и часть имущества. Капчинский решил, что Розенблит пришел к нему с жалобой, но ошибся.

Розенблит: — Скажите, вы в финансах что-нибудь понимаете? Не отвечайте, вы ничего не понимаете! Если вы думаете обходиться без финансистов, вы таки здорово ошибаетесь. Это вам Исидор Михайлович говорит...

Капчинский: — Не понимаю, чем могу быть вам полезен?..

Розенблит: — Вы, товарищ молодой человек, не так меня поняли. Не вы мне, а я вам могу быть полезным... Скажите, а вы и для кино начальник?

Капчинский: — Допустим.

Розенблит: — Там у вас вместо дохода одни неприятности... Я к вам пришел с замечательной идеей.

Идея была изложена кратко, деловито, убедительно. Сдать кинотеатры в аренду бывшим владельцам.

В 1921 году эта идея попахивала контрреволюцией. Время НЭПа — новой экономической политики — еще не наступило. Поэтому Капчинский отправился в Губком убеждать начальство. Возможно, это был тот редкий случай, когда здравый расчет одержал победу над идеологией. Бывшие владельцы получили возможность один год эксплуатировать свои кинотеатры. За это они должны были отремонтировать помещения и проекционную аппаратуру, обставить кинотеатры мебелью. Управлению отчислялось 25 процентов валового сбора. Через год отремонтированные кинотеатры полностью переходили в его собственность. М. Капчинский вспоминает, что заключили 22 договора об аренде. Откуда столько? Когда молва об аренде разнеслась по Одессе, нахлынули бывшие владельцы. Обживались пустовавшие здания во многих частях города.

Кинотеатры вскоре заработали. В залах — чистота, порядок. В каждом театре музыкальный дуэт — скрипка и пианино. Перед сеансами начали выступать эстрадные артисты. На улицах появилась реклама в чисто одесском стиле. «В одном кинотеатре на Молдаванке, — вспоминал М. Капчинский, — мы увидели

огромный щит. На щите была намалевана отрубленная голова и распростертая мертвая женщина. Объявлялась картина «Ужасы еврейских погромов». А показывался шведский фильм с участием Асты Нильсен. Жаловались ли зрители? Нисколько. Привыкли».

Когда поступила первая прибыль, автор идеи И. Розенблит стал сотрудником Одесского фото-киноуправления и даже получил благодарность от руководства ВУФКУ.

Но вскоре возникла еще одна проблема — бесконечно показывать одни и те же фильмы было невозможно. Копии износились до предела. Где же взять новые картины? Вспомнили, что до революции в Одессе было несколько прокатных контор. Их владельцы уехали за границу, фильмы остались, но были надежно спрятаны. Возникла идея провести переговоры с сотрудниками этих контор.

Представители прокатчиков Барчелло и Спектор волновались, что их арестует ЧК, но, получив гарантии безопасности, приступили к переговорам, и в результате стороны пришли к соглашению. В Одессе организовывался трудовой коллектив работников бывших прокатных контор. За 60 процентов от сборов он

брал на себя обязательство привести в порядок имеющийся запас картин и передать его в прокат. Управление получало 40 процентов от сборов, а через год картины переходили к нему в собственность. Новые фильмы привели к зрительскому буму в кинотеатрах. Сборы росли. В госбанк на счет фото-киноуправления стали поступать крупные суммы денег. Их объем намного превысил все ожидания.

М. Капчинский отмечал: «Без развернутой работающей киносети и ее доходов всякие разговоры о кинопроизводстве были бы пустой болтовней. Кинотеатры были решающей проблемой... На средства и доходы кинотеатров была построена и посильно оборудована Одесская кинофабрика. Производство первых картин велось за счет кинотеатров. Ни одного рубля не взяли из государственного кармана».

Строительство Одесской киностудии началось весной 1922 года на том самом месте, где до революции находился большой павильон киностудии Д. Харитонова, превращенный за годы Гражданской войны в свалку мусора. Судя по воспоминаниям Капчинского, идея строительства киностудии поначалу казалась безумной из-за тотальной разрухи и запустения. Но помогали любовь одесситов к кино и желание возродить престиж родного города. Как оказалось, даже чиновники Губисполкома были неравнодушны к кинематографу. Дефицитные вещи доставали из-под земли. Нашли стройматериалы — лес, стекло для павильона. Губернский прокурор помог с рабочей силой. Ежедневно в любую погоду тюремные надзиратели приводили 100—120 заключенных. Работали с утра до вечера. За труд платили. Были и вольнонаемные.

Потом они остались на фабрике. В построенном ими павильоне снимались в 20-е годы лучшие картины ВУФКУ, в том числе и фильмы из еврейской жизни.

Первыми творческими работниками Одесской киностудии стали известные мастера дореволюционного кино, сотрудники фирмы «Мирограф» — оператор Григорий Дробин, артист и режиссер Николай Салтыков. Дробин пришел на студию со своим киноаппаратом «Пате» — ровесником детских лет кинематографии. С его помощью и были сняты первые игровые картины Одесской киностудии — агитфильмы «От мрака к свету», «Голод и борьба с ним». Председатель Губисполкома, в недалеком прошлом кронштадтский матрос Василий Кузьмич Аверин, которого называли «грозой области», сам лично участвовал в съемках «Голода...» и к тому же разрешил использовать для съемок свой служебный автомобиль, в ту пору единственный в Одессе.

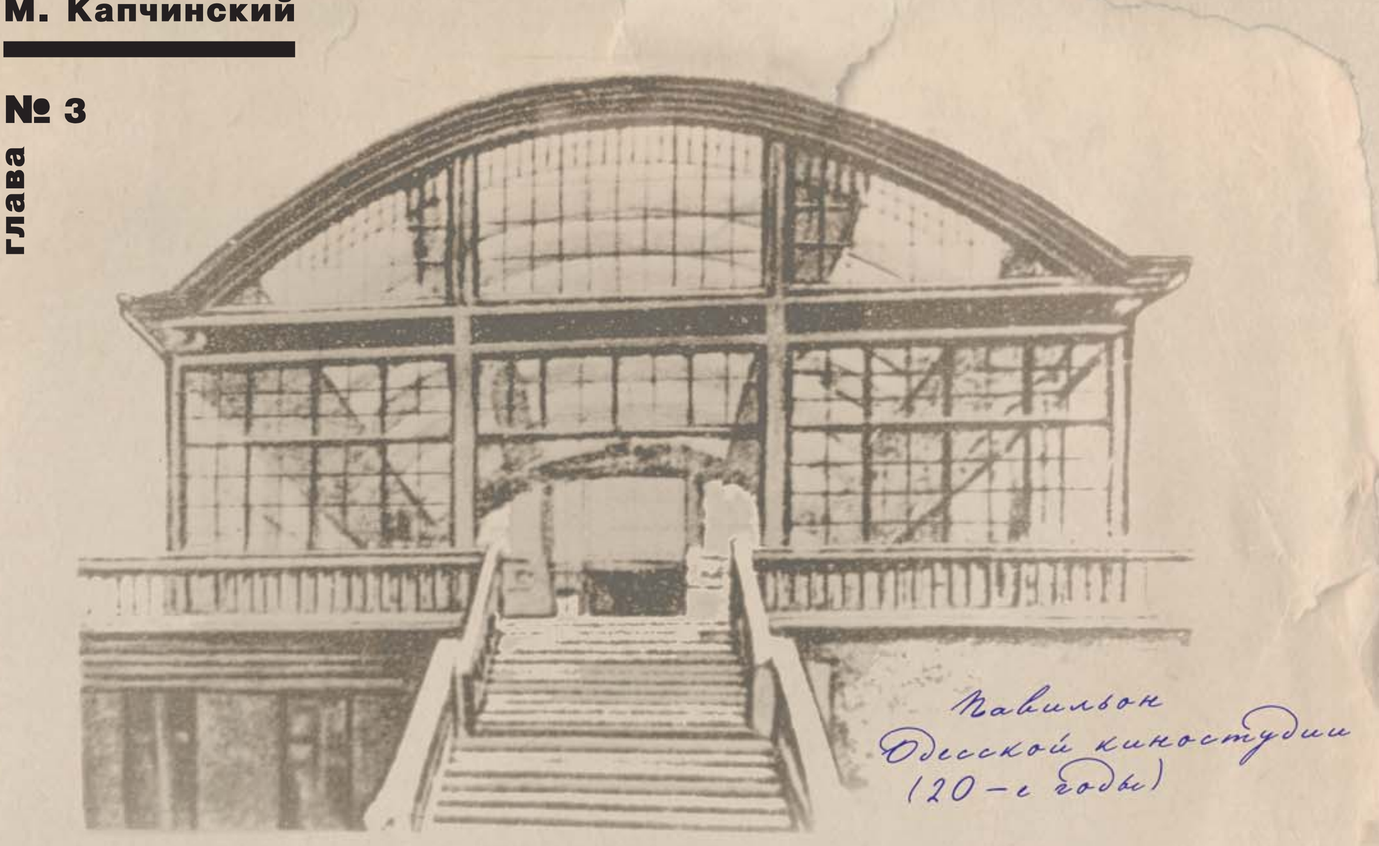
Постепенно кинофабрика стала дышать, обрастать мебелью, пополнилась костюмерная, появилась съемочная техника. Были открыты двухгодичные курсы для подготовки киноработников. Трудились студийцы с огромным энтузиазмом. Кино было для них не местом работы, а смыслом жизни. Атмосфера того времени, когда период военного коммунизма заканчивался, а мирный быт потихоньку налаживался, нашла свое отражение на фотографии работников Одесской киностудии, сделанной в начале 20-х годов. По правую руку от Капчинского, одетого в длинное светлое пальто, напоминающее кавалерийскую шинель, сидит суровый мужчина в комиссарской кожаной куртке, а по левую — миловидная девушка в модной шляпке.

В мае 1925 года М. Капчинского вызвали в Москву и назначили директором 1-й фабрики Госкино. Параллельно он был директором фильма Сергея Эйзенштейна «Броненосец «Потемкин». В конце 20-х годов Михаил Яковлевич перешел на творческую работу. На родной Одесской киностудии он поставил фильмы «Кафе Фанкони» (1927) с колоритными одесскими типажами и «Плотина прорвана» (1928). В последующие годы был режиссером научно-популярного кино. Жизнь Михаила Капчинского складывалась отнюдь не безоблачно. Неоднократно он подвергался необоснованным репрессиям. Его арестовывали, выпускали на свободу, опять арестовывали. Капчинский же, несмотря на удары судьбы, не изменил своему призванию — остался кинематографистом.

Период становления Одесской киностудии описан в различных изданиях — дана информация о фильмах, известны имена их режиссеров и операторов. И все же многое в воспоминаниях Михаила Капчинского оказалось новым и неучтенным. Он вспомнил о событиях и людях, которые по различным причинам остались за кадром. Между тем, история украинского советского кино без них была бы неполной.

КАФЭ
ФАНКОНИ
Режиссер
Оператор
В главных ролях:
Дулуп, Шипановский,
Производств

Производство
Совкино
Капчинский
Левицкий
Зубова, Юренев,
Кричер и др.
СОВКИНО



К середине 20-х годов ВУФКУ — Всеукраинское фото-киноуправление — стало, говоря современным языком, процветающей кинофирмой европейского уровня. Вместе с продукцией киевской фабрики, строительство которой завершалось в 1928 году, украинская кинопромышленность должна была выпускать до 100 картин в год. До этого времени ВУФКУ самостоятельно вело хозяйственную деятельность и занималось производством фильмов на двух киностудиях — в Одессе и Ялте, но, конечно же, душой и сердцем украинского кино была Одесская киностудия. Именно здесь ВУФКУ собрало под свои знамена талантливую и амбициозную молодую украинскую интеллигенцию. Назовем лишь самые известные имена: литераторы Юрий Яновский, Микола Бажан, Михайло Семенко, режиссеры Лесь Курбас, Александр Довженко, Иван Кавалеридзе, артист и режиссер Амвросий Бучма, операторы Данило Демуцкий, Алексей Калюжный... И никакого комплекса провинциальной неполноценности перед столицей. Для ВУФКУ писали Владимир Маяковский, Виктор Шкловский, Исаак Бабель, здесь снимали Дзига Вертов и Николай Охлопков... Пять лет, с 1925 по 1930-й, — пожалуй, самый интересный период в истории украинского кино. Именно в это время были заложены основы национальной киношколы, яркой и самобытной.

ВУФКУ, конечно же, было идеологической организацией и выполняло все партийные решения. Но определенная творческая автономия позволяла учитывать национальную специфику. Правда, московский Главрепертком имел право запретить показ украинской продукции в Российской Федерации и этим правом пользовался.

פאַר אַ באַצמעכנישן פילם

וועגן אַ אידישן פילם

י. מעפער.

ЄВРЕЙСЬКІ
ФІЛЬМИ

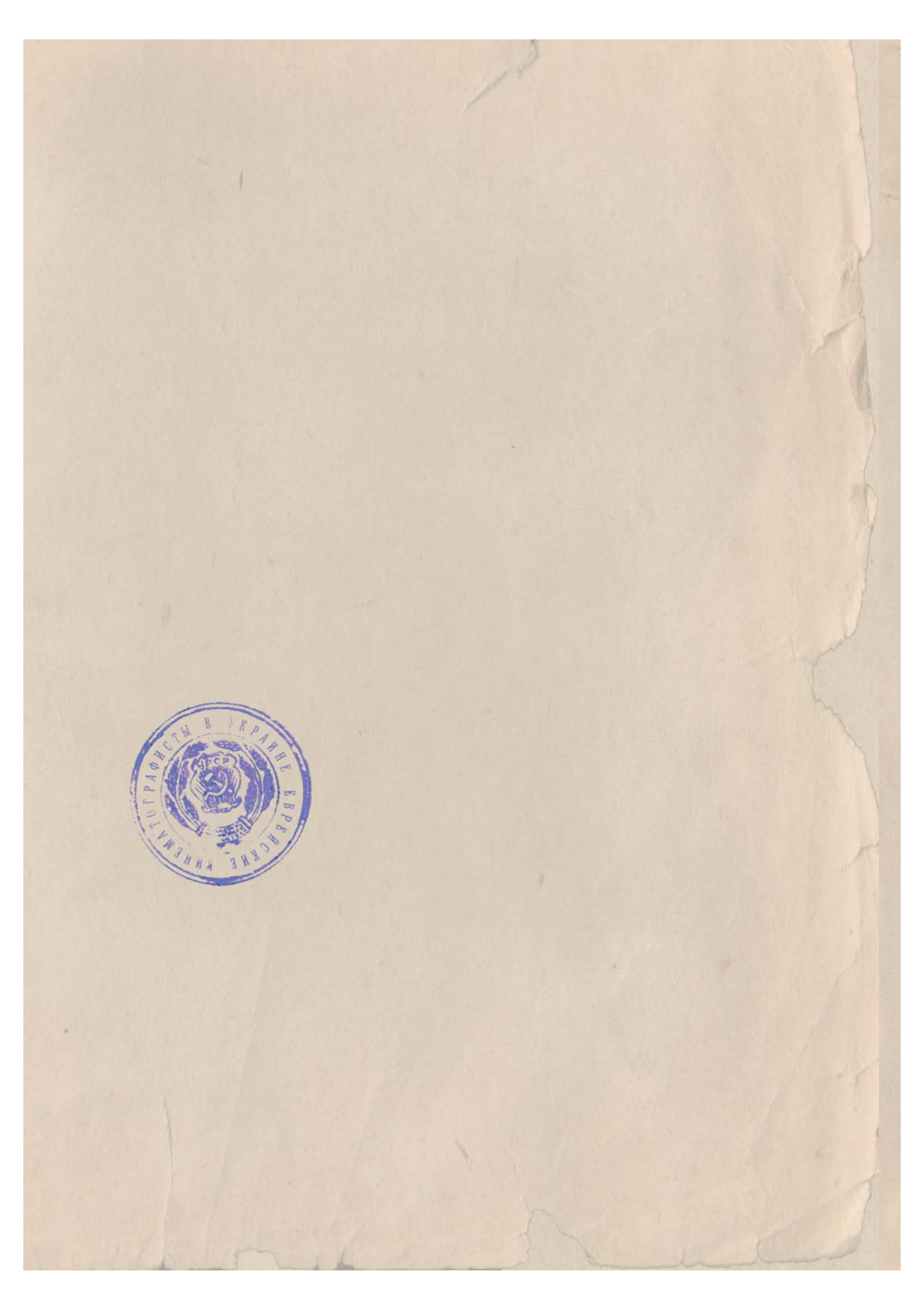
ВУФКУ умело строило свою репертуарную политику. Ее основным направлением стали фильмы об украинской истории, о периоде Гражданской войны и экранизации литературной классики. Параллельно был налажен выпуск приключенческих фильмов и комедий для широкой зрительской аудитории. Не забывали на студиях ВУФКУ и о жителях бывшей «черты». Численность еврейского населения в Украине в середине 20-х годов приближалась к полутора миллионам. Поэтому нужны были фильмы, обращенные к еврейскому зрителю. С другой стороны, эти фильмы должны были воспитывать нееврейскую аудиторию в духе партийных деклараций о дружбе народов в стране Советов.

С 1925-го по 1930-й год ВУФКУ выпустило в прокат целый ряд фильмов из еврейской жизни. По тематическим признакам их можно разделить на три группы. В первую вошли фильмы о бедственном положении евреев в царской России, в основном, экранизации произведений Шолом-Алейхема, назначенного властями на должность «официального классика» еврейской литературы.

Для того, чтобы евреи без сожаления расставались со своим прошлым, потребовались фильмы, в которых показывались бы ростки новой еврейской жизни в советские времена. Они составили вторую группу.

К третьей — можно отнести фильмы, в которых еврейская тема служила предлогом для разоблачения политических противников: еврейской буржуазии, служителей культа или внешних врагов. Так, например, в фильме «Тени Бельведера» (1928) история любви польского офицера-аристократа к бедной еврейской девушке дала необходимый импульс для развития сюжета, в котором вся панская Польша была представлена рассадником антисемитизма.

По фильмам из еврейской жизни, снятым на студиях ВУФКУ, можно проследить, как с каждым годом усиливалось давление идеологического пресса на украинское кино. Выпуск фильмов на еврейскую тему в Украине прекратился в 1930 году, после того как ВУФКУ было ликвидировано вместе с остатками своей автономии.



ЕВРЕЙСКИЕ КИНЕМАТОГРАФИСТЫ В УКРАИНЕ
УРСР

Кинорежиссеру Григорию Гричеру не удалось поставить главный фильм своей жизни. Несколько лет вместе с драматургом Вениамином Рискиндом он работал над сценарием «Земля Обетованная». Это должна была быть лента не о Палестине, а о драматической эмиграции в Америку, о современной диаспоре, судьбах местечковых жителей недавней «черты». (1)

Скорее всего, режиссер и его соавтор прожектировали некую идеальную модель «еврейского фильма». Надежды на то, что такой сценарий удастся поставить, не было никакой. Лучше всех понимал это сам Гричер.

Многие советские кинорежиссеры отдали дань родной для них еврейской теме, но не связывали с ней все свое творчество. Для Гричера установка на эту тему была принципиальной, и пока он мог, делал все от него зависящее, чтобы снимать фильмы из еврейской жизни или, в крайнем случае, использовать в сюжетах своих картин еврейские мотивы. Он шел на компромиссы, но упрямо гнул свою линию даже ради одного эпизода. Г. Гричер видел, что жесткие идеологические рамки по отношению к еврейской теме в советском кино с каждым годом все больше сужаются. Вряд ли режиссер надеялся, что ситуация изменится к лучшему. Зачем же была ему нужна Земля Обетованная, заведомо обреченное дело? Может быть, Гричер хотел всегда оставаться самим собой? Большая роскошь в сталинские времена. Он был человеком «штетла» и детскую влюбленность в еврейские местечки и их обитателей сохранил на всю жизнь. Отправляясь из еврейской Атлантиды в большой мир,

Место в мире

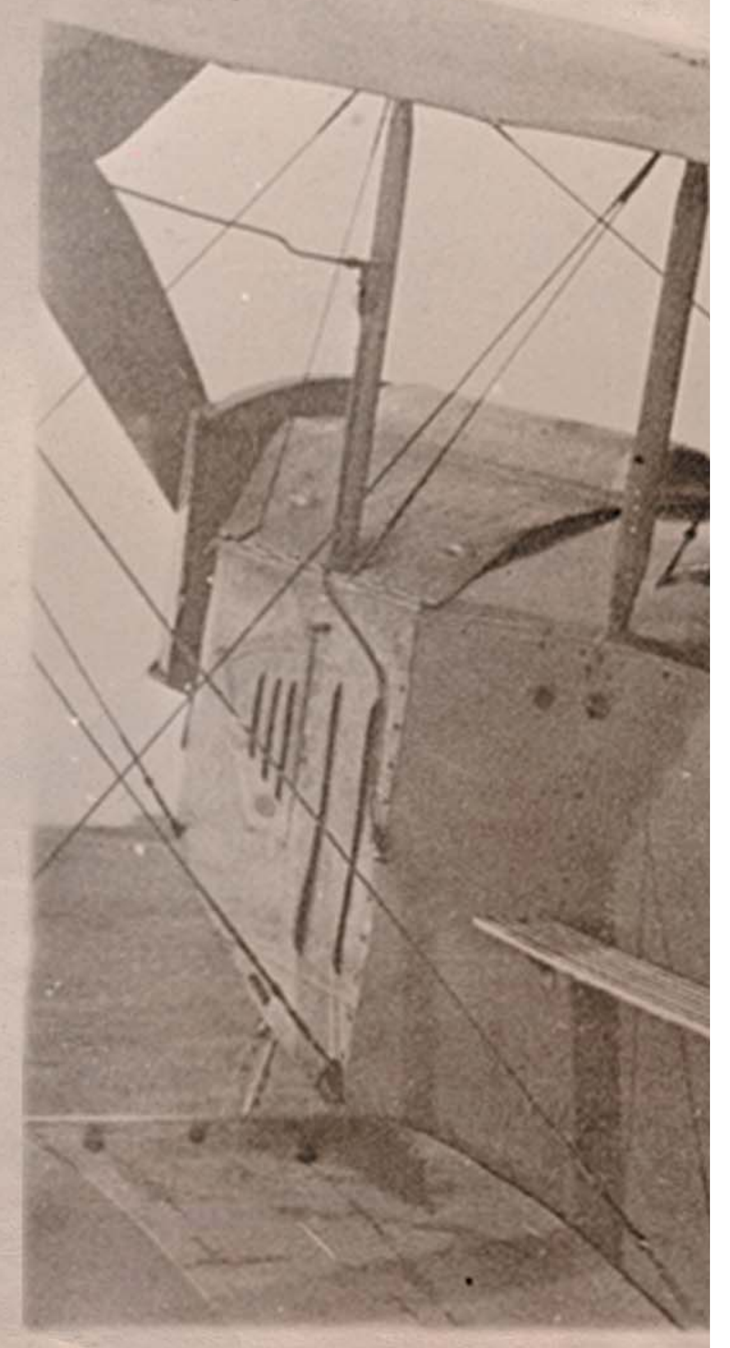
ЗАЧЕМ ЕВРЕЯМ НУЖНА СТРАНА?

Шолом-Алейхем

Когда смилуется Господь над Иаковом и вновь выберет Израиль, поместит он его на земле его. (ИСАЙЯ, 14,1)

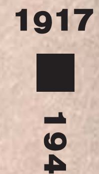
из Одессы в конце февраля в кругосветное путешествие на остров Врангеля через Средиземное море, Индийский и Великий океаны, тропиками в полярные края, ВУФКУ командирует режиссера Г. Гричера и оператора С. Радзиковского, которые будут делать во время путешествия съемки по заранее установленному плану. Это позволит потом использовать отснятый материал не только для видового фильма, но и для игровой постановки». (2)

Но это было значительно позднее, а пока в 1923 году Гричер



он взял в дорогу настойчивость, оптимизм и чувство юмора, широко известное в кинематографической среде. География его жизни была очень широкой. Он побывал в разных странах, но обязательно возвращался к своим истокам.

Григорий Зиновьевич Гричер (Чериковер) родился в 1893 году в Полтавской губернии, в тех местах, где нравы, обычаи и традиции еврейской жизни соседствовали с украинской народной культурой и фольклором. Учился в Полтавском коммерческом училище. С 1914 по 1916 год воевал на Первой мировой. Был ранен и награжден. В 1918 году закончил Киевское художественное училище. Рисунки Гричера, сделанные много лет спустя, выдают в нем хорошего рисовальщика. Желая повидать мир, он стал матросом. Совершил два кругосветных путешествия. Долгое время жил на Суматре и Камчатке. Спустя несколько лет страсть к дальним странствиям снова взяла свое: «С ледоколом «Литке», который отправляется



вернулся в Россию. Здесь мы обнаружили первые свидетельства его увлеченности кинематографом. Григорий Гричер учился на частных курсах Бориса Чайковского, одного из самых опытных режиссеров русского дореволюционного кино, известного своими постановками салонных и бытовых драм, а также авантюрно-приключенческих фильмов. На курсах Чайковского, вероятно, Гричер и приобрел пристрастие к канонам коммерческого кино, которые впоследствии неоднократно использовал.

В 1924 году Гричеру, начинающему сценаристу Госкино, улыбнулось «Еврейское счастье». Фильм с таким замечательным названием сформировал Гричера как творческую личность, определил его дальнейший путь в искусстве и в жизни. Григорий Зиновьевич участвовал в написании сценария фильма вместе со знатоком еврейского быта Исааком Тенеромо и мастером построения сюжета Борисом Леонидовым. Остроумные надписи, которые связывали между собой эпизоды картины, писал Исаак Бабель. Во время съемок Гричер работал ассистентом Александра Грановского — знаменитого режиссера, основателя Еврейского камерного театра, на съемочной площадке он мог наблюдать за игрой самого Соломона Михоэлса, исполнителя главной роли — Менахема Менделя.

Григорий Гричер участвовал и в монтаже фильма — готовил его экспортный вариант с английскими титрами: «“Еврейское счастье” едет в Америку! Г.З. Гричером

законченмонтаж второго негатива картины, предназначенного для заокеанского зрителя». (3) И наконец, самое главное — на съемках «Еврейского счастья» Григорий Гричер познакомился с актрисой Еврейского камерного театра Марией Бэгам, которая вскоре стала его женой.

В 1925 году И. Бабель получил заказ Госкино написать сценарий по мотивам романа Шолом-Алейхема «Блуждающие звезды». Сценарий предназначался для А. Грановского, который был ознакомлен с проектом. По замыслу Госкино новый фильм должен был стать тематическим продолжением «Еврейского счастья». Однако, когда сценарий был готов, он вызвал резкое неприятие «министерства цензуры». Резолюция Главлита была однозначной: «Не разрешен для постановки. Сценарий представляет собой ряд фактов, искусственно подогнанных и нежизненных. Изображение подпольной и революционной борьбы нереально. Есть элементы порнографии».

Резолюция одного из руководителей Госкино Кирилла Шутко была более мягкой, но меняла статус сценария — заказ отменялся: «Это преимущественно экспортный товар, если в постановке не будет отработки, так, что фильм станет понятен и нашему зрителю. Вряд ли Грановский будет это делать».

Не получив конкретных обязательств от московских студий, Бабель передал сценарий ВУФКУ и в качестве режиссера предложил Григория Гричера. В 1926 году украинская кинопресса сообщила, что Гричер принят в штат Одесской киностудии, а «Блуждающие звезды» запущены в производство. Бабель, хотя и жаловался на многословие не поддающегося экранизации романа Шолом-Алейхема, все-таки выстроил динамичный кинематографический сюжет. Сценарий «Блуждающие звезды» он опубликовал.

Это говорит о том, что автор относился к нему как к произведению, отдельному от романа и будущего фильма. Г. Гричер и И. Бабель

Труппа Еврейского камерного театра (1927)

вместе писали по этому сценарию режиссерскую разработку, и в первоначальном варианте появились новые изменения.

Итак, что же осталось в фильме от романа Шолом-Алейхема?

Скрипач-самоучка Левушка Раткович оставляет в местечке родителей и бежит за границу, понимая, что в царской России ему не добиться признания.

Его возлюбленная Рахиль едет в Москву учиться, попадает в облаву и получает «желтый билет» проститутки. За границей случай приходит к Ратковичу на помощь. Антрепренер Маффи превращает его в знаменитого скрипача Лео Рогдая. На выступлениях Лео авантюрист и негодяй Маффи зарабатывает большие деньги. В одном из европейских городов Рахиль разыскивает Ратковича. Но им не удается встретиться. Лео Рогдай кончает жизнь самоубийством.

Фильм «Блуждающие звезды», к сожалению, не сохранился. Осталась только его покадровая запись. По ней весьма сложно установить причины творческих разногласий между режиссером и автором сценария. Но Бабель не скрывал своего недовольства фильмом: «Блуждающие звезды» не видел, говорят гадость ужасная, но сборы — аншлаг за аншлагом». Заметим, что оценка фильму дана Бабелем с чьих-то слов и в ней преобладают эмоции.

Украинская пресса картину и режиссера хвалила. ВУФКУ направило «Блуждающие звезды» для продажи в Германию и во Францию. Московская пресса придерживалась иной позиции, ей не нравилась «установка картины на средний коммерческий формат, граничащий со штампом». Но только ли это?

В августе 1927 года Главрепертком запретил демонстрацию фильма на территории РСФСР,

БЛУЖДАЮ

В „Советском Экр
таны отрывки из с
„Блуждающие звез
зему
Здесь рассказана
та из еврейского
за право жизни, ег
ровую известность.
Теперь ВУФКУ
новку картины по
и мы вскоре увид
звезды" на экране.
Ставит картину
ассистентом Гран
скому счастью".
Фотографии—
ского счастья":
Слева—герой кар
лиция устраивает
фотография—в пер
Внизу слева—
мировым скрипач
в биллиардной.
Слева—Рахиль,
хучает „желтый б

ЩИЕ

ЗВЕЗДЫ ВУФКУ

...из „Карь...
...Рядом — по-
...Следующая
...Гамбург.
...стоящего
...Моффи
...Рядом, по-
...".

учитывая его «идеологическую сомнительность». Резолюция этой инстанции проясняет причины недовольства властей: «Под видом разоблачения политики царского правительства в отношении еврейского населения авторы фильма протащили типично буржуазную мелодраму на материале «развратной жизни» артистов капиталистического мира».

Атака на фильм со стороны московской прессы должна была подготовить общественное мнение к изъятию фильма из проката. В этой ситуации никто не пытался проанализировать художественные качества «Блуждающих звезд», они мало интересовали рецензентов. Фильм Гричера не был творческой неудачей. Он просто был не таким, каким полагалось быть советскому фильму о еврейской жизни. Об этом и написала откровенно «Вечерняя Москва» 25 июля 1927 года.

«Картина сделана изобретательно, с хорошей простотой, умно. Целесообразно подобраны и хорошо работают актеры. Картина впечатляет. Из украинских фильма эта, может быть, самая удавшаяся. Но путь от романтики к шаблонной буржуазной картине прошел и Гричер. «Блуждающие звезды» останутся выразительным примером советской картины, которую трудно отличить от буржуазной. Лицо утеряно».

Надо полагать, что удар, нанесенный партийной цензурой по «Блуждающим звездам», приняло на себя ВУФКУ, и на судьбе режиссера он не отразился. В этом же 1926 году Гричер снял на Одесской киностудии комедию «Подозрительный багаж». Советского инженера по фамилиии Цукор, который отправился в командировку в США, американские спецслужбы заподозрили в терроризме. Инженер не растерялся и закрутил роман с американской кинозвездой Фаней Идельсон. Не обошлась без еврейских персонажей и следующая картина Гричера — экранизация гоголевской «Сорочинской ярмарки», снятой, судя по всему, в духе народного вертепа. За короткий срок Гричер стал

одним из ведущих режиссеров Одесской киностудии. Учитывая его ударный труд и любовь к движущейся технике, дирекция студии решила вместо премии подарить Гричеру автомобиль. После чего он все свободное время колесил по брусчатым одесским мостовым.

В 1927 году Г. Гричер приступил к работе над фильмом по мотивам рассказов Шолом-Алейхема «Зачарованный портной», «Мотеле — сын кантора Пейса», «Ножик». Фильм относился

Пролетарі всіх країн, єднайтеся!

Режисер М. ЕКК.
Директор групи
М. МЕДВЕДСЬКИЙ
Парторг С. ШТРИЖАК.

А. НЕПРЯДОВ.

Ентузіасти кіновиробництва. На фото: режисер-орденоносець О. П. Довженко, костюмер Т. В. Бондарець, інженер Б. Л. Бродський, засл. арт. респ. С. И. Шкурат, режисер М. В. Екк, глюсар І. В. Лисін, провщик С. Ш. Манейліс, режисер А. М. Роом, освітлювач Ф. І. Рибін, режисер Г. З. Гричер, режисер-орденоносець І. П. Кавалерідзе.

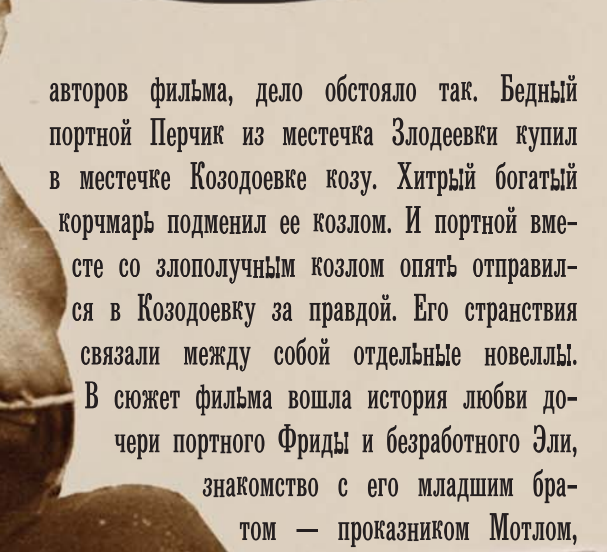
к той группе картин, которые были обязаны показать «бесправное положение еврейской бедноты в царской России». На этот раз режиссер не стал отклоняться от «линии партии». В фильме есть и произвол царских властей, и социальное расслоение еврейской массы, но эти сюжетные коллизии не заслонили главного — художественной правды в изображении жизни «штетла» и откровенной симпатии авторов фильма к его обитателям.

Материал рассказов был близок Гричеру по воспоминаниям из его собственного детства. В процессе съемок он добавил к литературному материалу немало ярких бытовых деталей, которые мог знать только человек, знакомый с еврейской средой не понаслышке. Авторы стремились средствами кино воссоздать образный мир шолом-алейхемовской прозы, а также особую интонацию, свойственную его повествованию, и свое намерение задекларировали

Сьемки фильма “Сквозь слезы”

в названии фильма. Естественно, что «Сквозь слезы» было не буквальной экранизацией, а достаточно вольной композицией.

Объединить рассказы в единый кинематографический сюжет было непросто. Гричера выручил сквозной персонаж — коза. По замыслу



авторов фильма, дело обстояло так. Бедный портной Перчик из местечка Злодеевки купил в местечке Козодоевке козу. Хитрый богатый корчмарь подменил ее козлом. И портной вместе со злополучным козлом опять отправился в Козодоевку за правдой. Его странствия связали между собой отдельные новеллы. В сюжет фильма вошла история любви дочери портного Фриды и безработного Эли, знакомство с его младшим братом — проказником Мотлом,

отданным для обучения в хедер и удравшим оттуда, попытки Эли и его друга Пини применить на практике различные способы быстрого обогащения, увы, обернувшиеся большими неприятностями. Заканчивался фильм тем, что ремесленники Злодеевки вступились за своего обманутого земляка Перчика и двинулись в Козодоевку бить корчмаря. В результате полиция выселила портного из местечка за подстрекательство к бунту против властей. Здесь авторы использовали финальный сюжетный ход «Тевье-молочника».

Во время работы над фильмом съемочная группа во главе с Гричером добивалась достоверного изображения жизненной атмосферы «штетла»: кривых улочек, покосившихся домишек еврейской бедноты, хедера, торговых рядов. Были подобраны колоритные типажи исполнителей даже для эпизодических ролей. Для этого привлекались не только профессиональные артисты, но и местные жители. Образы главных действующих лиц в фильме на удивление точно соответствовали тем портретным характеристикам и описаниям сути характеров, которые дал своим героям Шолом-Алейхем.

Вот, например, Шимон Перчик — «заплатных дел мастер». Маленького роста, бородка реденькая, козлиная, нос немного приплюснутый и всегда улыбающиеся глаза. Он всю жизнь честно трудился, но оставался горемычным бедняком, потому что ничего не понимал в вопросах практического свойства.

Его антипод корчмарь Додя, наоборот, в этих вопросах был специалистом. Волосатый

толстяк с огромным животом и носом картошкой, он не говорил, а ревел, точно бык. Ходили слухи, что со всеми знаменитыми ворами Додя — запанибрата...

Мальчик Мотл любил нацепить кошке бумагу на хвост, чтобы кошка вертелась, или постучать палкой по частоколу поповского двора, чтоб все собаки сбежались, или вытащить у Лейбы-водовоза затычку из бочки, чтоб больше половины воды вытекло. Непонятно, почему взрослые называли это озорством!

Именно мальчик Мотл ухитрился разбавить водой из корыта хлебный квас, которым торговали компаньоны — Эля и Пиня. Да, нельзя не сказать о Пине! Это — человек с головой. Нет чего-либо на свете, чего бы он не знал. Правда, когда посмотришь на него, нельзя не рассмеяться. Мало того, что он высокий и худой, у него еще длинный нос, шея, как у индюка, и к тому же он близорук.

Дополняет этот портретный ряд веселый доктор с черными усами. В фильме он еще работает по совместительству брадобреем.

В центре внимания режиссера оказались судьбы маленьких людей с их обыденными радостями и горестями, показанными сквозь слезы, но с улыбкой. По своей стилистике фильм Гричера, который вышел на экраны весной 1928 года, напоминает появившиеся много позднее картины итальянских неореалистов.

װארלדקינא
פרעזענטירט

מאטל
פייסי דעם
חזנ'ס

Worldkino
presents
THE LATEST SOVIET-YIDDISH
CINEMA PRODUCTION

SHOLOM ALEICHEM'S
COMEDY OF JEWISH LIFE
LAUGHTER THRU TEARS
YIDDISH DIALOGUE
ENGLISH TITLES

Их роднит ощущение подлинности жизни, внимание к деталям, неспешному течению событий, сочетание почти комедийных и трагических ситуаций, сочувствие беднякам, пытающимся сохранить человеческое достоинство.

ВУФКУ продало фильм в Латинскую Америку и США, где сохранилась позднее озвученная американцами версия картины. (4)

Едва завершив «Сквозь слезы», Гричер вместе с одним из лучших сценаристов ВУФКУ Михаилом Зацем (5) приступил к экранизации рассказа А. Куприна «Гамбринус». Чем объяснить эту поспешность? Ощущением грядущих политических репрессий в советской Украине? Все возрастающим давлением цензуры? Авторы сценария словно хотели вскочить на подножку уходящего поезда. Они пошли на значительные переделки рассказа Куприна в духе идеологических требований. От рассказа сохранилась только история Сашки-музыканта, который стал жертвой «черносотенцев». Но и эта история ужесточилась. В рассказе Сашку калечат, а в фильме убивают. Судя по описанию несохранившегося фильма и публикациям прессы того времени, Гричер отказался от любимого дела — воссоздания еврейского быта. Он как бы не обращал внимания на антураж. В фильме нет знаменитого «Гамбринуса». Его заменил другой кабак, без каких-либо конкретных примет. Отсутствовали на экране и характерные улочки старой еврейской Одессы. Действие фильма происходило в некоем городе N, каких в царской России было великое множество.

На первый план в сюжете вышли социальные потрясения и исторические события: русско-японская война, революция, еврейский погром. В этих событиях было ощущение надвигающейся грозы. Поэтому фильм назвали «Накануне». Авторы явно хотели рассказать о самочувствии «маленького» человека в «предгрозовой»

!!!ЧЕКАЙТЕ!!! „Напередодні“
на екранах України
Режисер: Г. ГРИЧЕР. Операт.: О. КАЛЮЖНИЙ

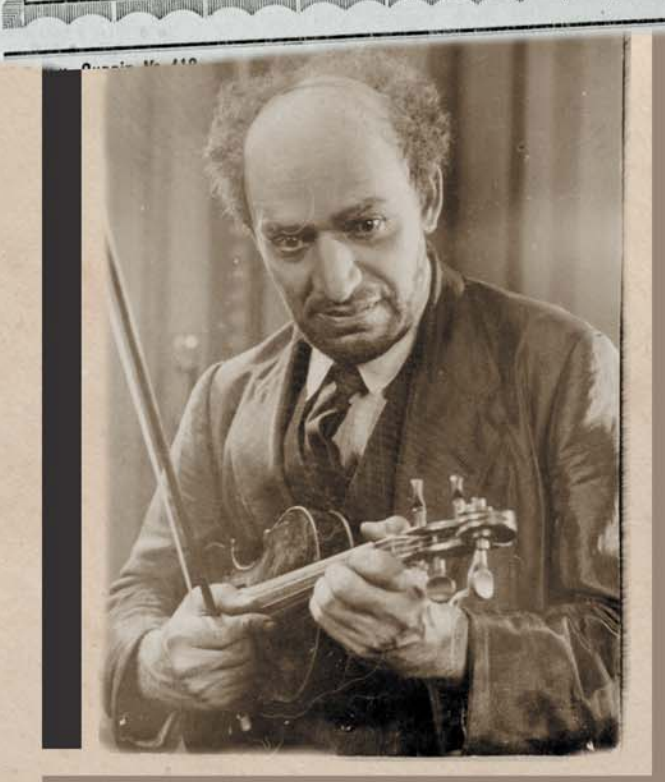
1929 року.

КІНО вестиме листування зі своїми чи... даватиме довідки, пояснення та ... в справах кінематографії.

КІНО це найкраща, разумна й цікава ... для читача.

ПЕРЕДПЛАТА:
На рік — 3 крб. 25 коп.
На 6 міс. 1 крб. 75 коп.
На місяць
Скреме число

Замовлення й передплату надсилайте на ад... ВИДАВНИЦТВО ВУФКУ, Київ, бульв. Т. Шевче...



ситуации. Роль Сашки-музыканта исполнял выдающийся украинский артист Амвросий Бучма, который добился в этом фильме удивительного перевоплощения — внешнего и внутреннего. Безусловно, образ, созданный Бучмой, был в центре картины и его общечеловеческое значение, как можно предположить, зная характер дарования артиста, перевешивало сугубо национальное. Похоже, Г. Гричер и А. Бучма делали фильм о том, как топчут художника, который «гимнов не исполняет», как унижают его достоинство, как могут однажды отдать его на растерзание убийцам. Еврейская тема в данном случае была спасительным камуфляжем.

Возможно, в этой гипотезе есть преувеличение. Но вот еще один факт в ее пользу. В 1934 году Гричер снимает фактически свой последний фильм «Хрустальный дворец» — об опасности зарождающегося в Западной Европе фашизма. В фильме режиссер, который до этого никогда не появлялся на экране, играет маленькую роль — арестанта. В то время экранная ситуация, в которой участвовал Г. Гричер, была как никогда близка к реальным событиям. В неопубликованных воспоминаниях его жены Марии Бэгам рассказывалось о страхе, царившем на Киевской киностудии, где происходили съемки «Хрустального дворца». Сотрудники приходили на работу с чемоданчиками, в которых лежали вещи, необходимые в случае ареста.

В 1930 году Гричер поставил на Киевской киностудии картину «Кварталы предместья». Это был единственный в советском

кино

фильм об опасности бытового антисемитизма. Автор сценария Микола Бажан спустя пятьдесят лет, как бы оправдываясь, вспоминал об этой работе:

«Сюжет сценария ныне представляется мне, да, пожалуй и каждому, кто не поленился бы с ним познакомиться, не только шаблонным (гляди, еще и уманские Ромео и Джульетта объявились!), а и несколько надуманным. Однако для 30-х годов это было не так. В сценарии звучали мотивы, тогда еще, к сожалению, не отжившие, еще достаточно актуальные.

Образ еврейской девушки Доры, которая полюбила украинского рабочего парня... Невозможность разъединить их ни злыми пережитками истории, ни мрачными обычаями вероисповеданий... Их любовь, поддержанная силами молодой советской Умани, не может не победить, хотя это и трудно, и горько, и больно». (6)

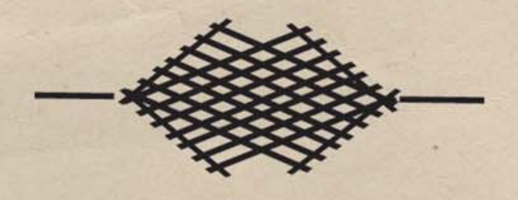
Роль Доры в этом фильме исполняла восходящая звезда советского театра и кино, грузинская актриса Ната Вачнадзе, которая сделала все возможное, чтобы выглядеть правдиво и убедительно в предлагаемых сценарием ситуациях. Особенно сложной для воплощения на экране была заключительная часть фильма, в которой комсомольская ячейка прорабатывала попавшего под влияние родителей-антисемитов мужа Доры.

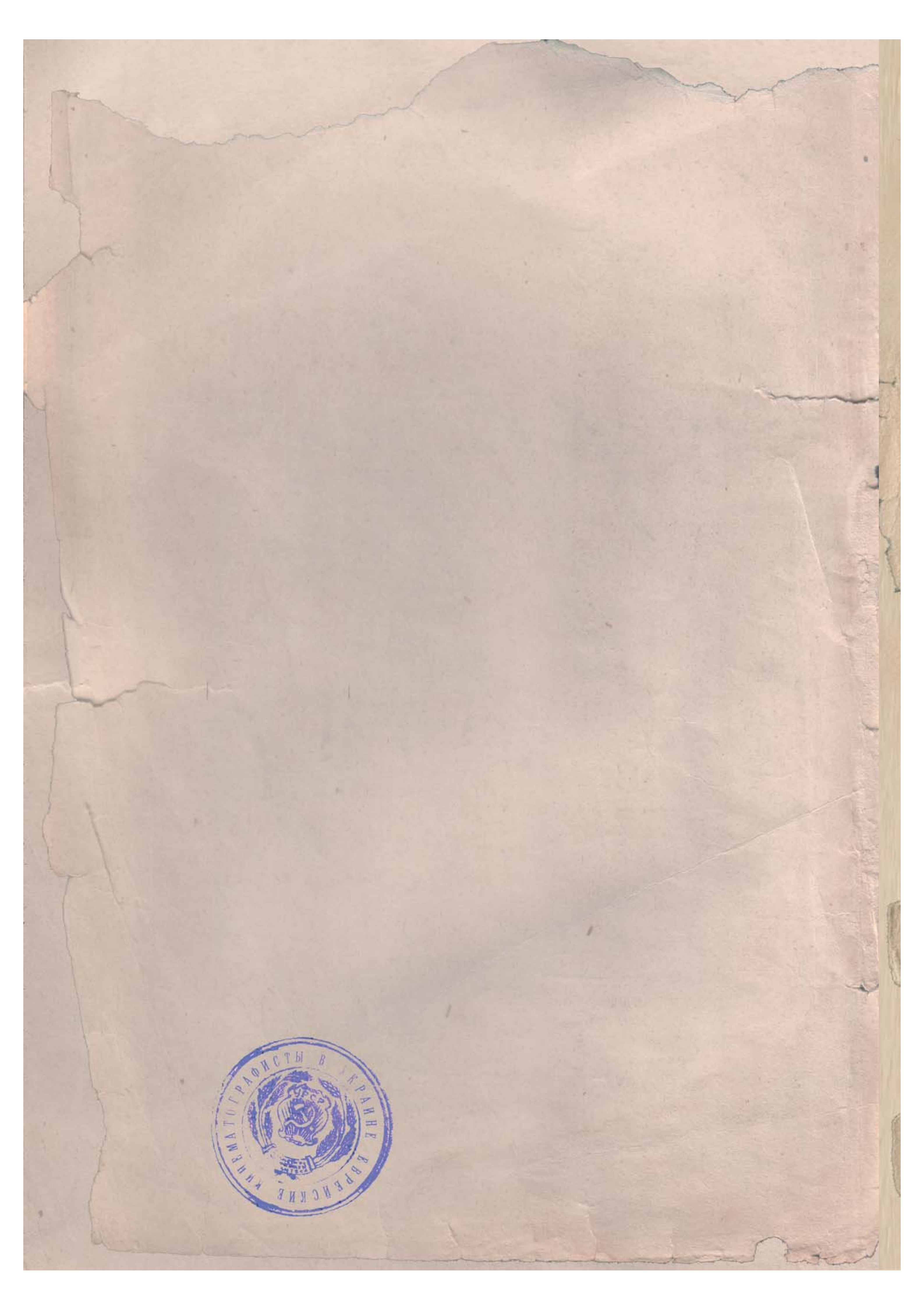
Чувствовалось, что режиссеру изображение новой советской Умани давалось с трудом. Узнать прежний стиль Гричера в этом фильме можно только в его экспозиции, там, где он располагал знакомым жизненным материалом. Сцена разрыва с матерью и проход Розы по пыльным улочкам еврейского квартала были прощанием с прошлым не только для героини.

М. Бажан вспоминает: «Гричер долго ходил по городу, часами просиживая на крылечках халуп уманского предместья, подбирая точки для съемок, удобные позиции для аппаратуры, наиболее колоритные места для мизансцен. Места эти были весьма мрачноватые. Еврейская беднота ютилась в желтых и белых хатках, закопченных и запыленных, лишенных воды, зелени, не то что тени, а даже клочка травы или какой-нибудь грядки». Для Г. Гичера «Кварталы предместья» стали прощанием с еврейской темой.

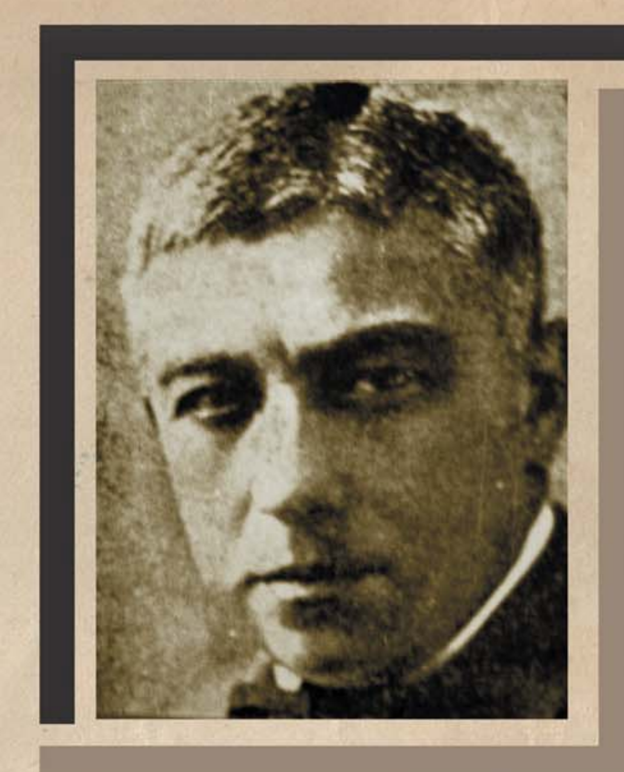
Когда началась война, Григорий Зиновьевич эвакуировался с Киевской киностудией в Ашхабад. Судя по рисункам режиссера, и здесь он продолжал думать о Земле Обетованной, но осуществить мечту не удалось. В 1942 году в Ашхабаде он поставил комедию «Годы молодые» о «жизни и труде колхозной молодежи». Действие комедии происходило в мирные дни в Украине, которая в это время уже вся пылала в огне войны. Гричер формально числился постановщиком картины. Но фактически съемками руководил другой режиссер.

По рассказу сына, Г. Гричер записался добровольцем на фронт. Других подтверждений этой версии мы не получили, но этот поступок вполне в духе Григория Гричера. Он ушел из жизни как боец — был тяжело ранен и скончался в госпитале под Ташкентом, когда до победы оставалось всего три дня.




КИНЕМАТОГРАФИСТЫ В УКРАИНЕ ЕВРЕЙСКИЕ
УРСР

Весной 1926 года журнал «Кіно» №10 сообщил: «На Одесскую кинофабрику приглашены новые режиссеры: Вильнер, который ранее работал в Московском драмтеатре (бывш. Корш), Охлопков, который работал режиссером в театре Мейерхольда, и Марко Терещенко, руководитель театра им. Гн. Михайличенко». В приглашении группы театральных режиссеров в кино не было ничего удивительного. ВУФКУ нуждалось в притоке свежих творческих сил, а учебные заведения в Украине еще не готовили нужных специалистов. Новобранцы овладевали кинематографической спецификой прямо в процессе производства.



Владимир Вильнер в начале 20-х годов уже ставил спектакли на сценах московских театров, а в 1926 году оказался в Одессе — занимался инсценировкой «Собора Парижской Богоматери» по В. Гюго в местной «держдраме». Приглашение на работу в кино поставило Вильнера перед выбором. Впрочем, однажды ему уже пришлось выбирать — между адвокатской практикой и театром.

Родился Владимир Бертольдович Вильнер 21 марта 1885 года в Гродно. Судя по всему, родители его были состоятельными людьми, поскольку уже в 1906-м Вильнер учился в Женевском университете. Затем он увлекся театром и в 1910 году в Петербурге обучался на драматических курсах. После этого в 1912 году окончил юридический факультет Петербургского университета. Но юристом не стал. В 1911—12 годах работал актером нового драматического театра в Петербурге. С 1913 по 1917 год служил в армии. А после революции окончательно связал свою судьбу со сценой.

Возможно, на решение Владимира Вильнера попробовать свои силы в кинематографе повлияло заманчивое предложение руководства ВУФКУ снять фильм по сценарию Исаака Бабеля «Беня Крик». Популярность «Одесских рассказов» Бабеля была огромной. Вот что писалось в прессе того времени: «В Одессе два «национальных героя» — столь различных, но одинаково прославленных. Беня Крик, он же далеко не фантастический Мишка Япончик — первый герой. И второй — Бабель». (1)

Предложение ВУФКУ было для дебютанта весьма рискованным не только потому, что ожидания публики требовали от него непременного успеха. У сценарного материала, который предстояло снимать Вильнеру, была своя предыстория. В 1925 году Бабель начал писать сценарий «Беня Крик» по мотивам «Одесских рассказов» для 1-й фабрики Госкино. Директор этой киностудии, бывший одессит Михаил Капчинский предполагал, что «Беню Крика» сможет поставить Сергей Эйзенштейн параллельно со съемками в Одессе южных эпизодов фильма «1905 год» (впоследствии «Броненосец «Потемкин»). Известно, что Эйзенштейн проявлял интерес к сценарию Бабеля, но снимать его не стал.

По имеющейся версии, проведение параллельных съемок двух фильмов оказалось делом нереальным.

После окончательного разрыва с Капчинским Бабель передал ВУФКУ оба своих сценария — «Блуждающие звезды» и «Беня Крик». Таким образом, не имеющему кинематографического опыта Вильнеру предстояло снимать сценарий, ориентированный на другого режиссера. Причем сценарий достаточно сложный.

Создать для немого кино экранную версию рассказов «Король» и «Как это делалось в Одессе» без значительных потерь не мог даже сам автор. Все замечательные

диалоги, все яркие остроумные ремарки, составляющие неотъемлемую часть образного богатства бабелевской прозы, оставались за кадром. Помимо творческих, перед писателем возникли также проблемы иного порядка. В сценарии была заключительная часть, в которой рассказывалось о гибели Бени Крика после установления в Одессе советской власти. Бабелю написание этой части сценария давалось с трудом, поскольку именно она существенным образом меняла концепцию всей вещи.

Еще до начала съемок противники «героизации» Бени Крика развернули кампанию против будущего фильма. Вильнер был вынужден разъяснять в прессе свое видение сценария и позицию ВУФКУ по отношению к его экранизации: «Бабель-беллетрист, талантливо показавший нам подвиги дореволюционного Бени, передал перо Бабелю-сценаристу, развернувшему историю одесской банды в вихревые, первые годы революции.

Не только имя сценариста заставило ВУФКУ взяться за воскрешение подвигов «молдаванских героев». Сценарий Бабеля метко охватил чрезвычайно характерную для Украины страничку гражданской войны. Жизнь и подвиги Япончика, не без корысти, конечно, предлагавшего революции свой наган, сейчас в свете исторических материалов предстают перед нами как гримаса первых революционных лет.

Разрешение идеологической линии картины требовало большого внимания и осторожности. Мне как постановщику приходилось все время отделываться от воздействия насытивших одесский воздух романтических легенд о «благородном налетчике» Мишке Япончике и ориентироваться на необходимость затушевывания какой бы то ни было бандитской героики. Мы стремились уйти не только от романтики, но также лишить картину выдвинутого на первый план героя. Мы не интересовались «бытовым историзмом» и портретным сходством отдельных лиц с их прототипами. Основными целями для нас были задачи чисто художественного порядка». (2)

Почему же реальный Япончик был так популярен в Одессе и почему этого не могли ему простить оппоненты фильма? Мишка Япончик, таким было прозвище Михаила Винницкого, вошел в сознание значительной части населения Одессы не только как удачливый налетчик и грабитель. Мишка олицетворял своеобразный вызов, брошенный официальным властям еврейской «улицей», пусть даже в такой уродливой форме.

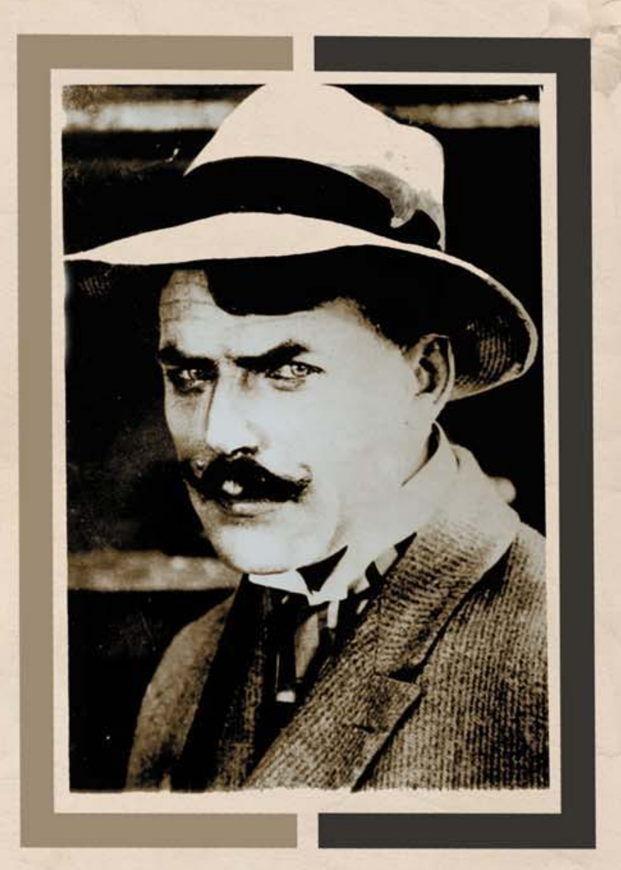
Япончик всегда брал верх над царской полицией, он был фактическим хозяином города во времена керенщины, он спас Молдаванку от деникинского погрома. Истории, в которых участвовал Мишка, передавались из уст в уста, обрастали невероятными подробностями и стали той фольклорной средой, из которой вышел бабелевский Беня Крик по прозвищу Король.

Советская власть сразу поняла, какую опасность представляют для нее Япончик

и две тысячи находившихся в его подчинении бандитов. Возникла идея организовать революционный полк «под командованием Михаила Винницкого» и увести его из города на фронт. Мишка, который пытался заигрывать с большевиками, в эту ловушку попался, возможно, из честолюбия. Ему нравилось ездить по городу на белой лошади во главе полка. Обратно в Одессу Япончик уже не вернулся. Его убили на какой-то железнодорожной станции. Но память о нем осталась. Поэтому советская власть и решила развенчать «народного героя» Молдаванки. Речь шла о «низведении этой личности, темной во всех отношениях, к образу далекому от романтизма». Выполнить столь неблагодарную работу должен был фильм «Беня Крик».

Исследователь одесского кино Григорий Островский провел сравнительный анализ рассказов, сценария и фильма. И выяснилось вот что:

«Фильм от сценария совершенно ничем не отличается. Ничего не убрано, не досочинено, не изменено. Но при этом язык сценария совершенно не похож на язык



бабелевских рассказов... То, что в рассказах было весело, иронично, в сценарии зазвучало зловеще. А смешные высокопарности Бени стали юмором самоуверенного и жестокого бандита. Конечно, это была намеренная перестановка акцентов... В фильме образ Бени, созданный актером Одесской държдрамы Ю. Шумским, был, как и в сценарии, злее, жестче, неприятнее своего литературного прототипа... Актер, как и сценарист, не любовался своим героем, а обнажал его ничтожную сущность. Что же касается режиссера, то его отношение к главному персонажу картины было не столь определенным. Работая без контакта с И. Бабелем, режиссер мастерски воспроизводил то, что было написано в сценарии, но и пытался вернуть в кинороман откровенно шутливую, орнаментальную манеру «Одесских рассказов». Фигура грабителя и убийцы окутывалась тончайшим, почти невесомым флером «благородного бандита». Гибель Бени Крика под красноармейскими пулями выглядела не только как заслуженная кара негодяю, но и вызывала некое подобие сочувствия, что явно не входило в замыслы Бабеля». (3)

Действительно, в фильме чувствуется борьба стилей. Наряду с протокольными реалистическими эпизодами в нем присутствуют построенная на гротесковых преувеличениях еврейская свадьба и столь же колоритный эпизод похорон на еврейском кладбище. В результате фильм получился неровный, а образ главного героя — двойственный. По мнению Г. Островского, режиссер «попал под обаяние бабелевского материала и не сумел с ним справиться». (4)

Поскольку окончательного развенчания Бени Крика у Вильнера не получилось, фильм ожидала нелегкая судьба. В архиве Госфильмофонда бывшего Союза в «деле фильма» — папке, где хранятся документы о его производстве, относительно «Бени Крика» сохранилась только выжимка из заключений цензоров: «Как и в литературной основе фильм является попыткой романтизации уголовщины с приданием ей черт «одесского обаяния». Кощунственным извращением исторической правды является клеветническая трактовка отношения к уголовным элементам и выведенному в фильме образу большевика, видящего в банде Бени Крика опору для своей революционной деятельности. Фильм, как и произведение Бабеля, является откровенно антисоветским. Фильм демонстрировался только в Украине».

Однако и в Украине «Беня Крик» показан не был. По одной из версий, его премьера состоялась в январе 1927 года в Киеве и фильм сразу же был изъят из обращения по распоряжению украинских партийных органов. (5) По другой версии, основанной на свидетельстве А. Каплера, «на просмотре «Бени Крика в Харькове присутствовал Лазарь Каганович и остался недоволен «романтизацией бандитизма». С этой

формулировкой фильм был вскоре снят с проката». (6)

И. Бабель постановку В. Вильнера не принял. Причину неудачи он видел в отсутствии сотрудничества между ним и режиссером: «Я считаю, что в постановке фильма была допущена ошибка и с моей стороны и со стороны фабрики — в том, что к этой постановке она меня не привлекла. Фильма поставлена не так, как я ее написал. Написал я ее не так, как она поставлена». (7)

Вильнер взял своеобразный творческий реванш уже на сцене. В 1927 году он поставил в Одесской держдраме пьесу Бабеля «Закат». Его постановка с успехом продержалась два сезона. Юрий Шумский играл в спектакле роль отца Бени — биндюжника Менделя Крика. Как вспоминала дочь артиста, после премьеры к нему за кулисы пришла делегация почтенных евреев с Молдаванки. Поблагодарив Шумского, старики долго выясняли, нет ли у него случайно еврейских родственников? Иначе непонятно, как же ему так удалось проникнуть в характер человека, которого они знали лично.

Память о Бене Крике еще долгое время была «осязаемой» и сохраняла свое значение для одесситов. Об этом

говорит хотя бы такой факт: когда началась война, один из сотрудников киностудии сумел вывезти из практически окруженной врагом Одессы копию фильма «Беня Крик». Сегодня это один из немногих чудом сохранившихся еврейских фильмов.

В 1927 году Вильнер снял на Одесской киностудии экранизацию романа Ф. Гладкова «Цемент». Это был один из первых советских фильмов о грядущей индустриализации страны. Сразу же после «Цемента» режиссер приступил к съемкам фильма, который имел рабочие названия «Наивный портной», «Мотеле Шпиндлер», и в первом варианте монтажа назывался «Мотеле-идеалист».

Сценарий фильма написал штатный сценарист ВУФКУ Соломон Лазурин (8). В своей работе он использовал фактические материалы о бедственном положении обитателей приграничных еврейских местечек в годы Первой мировой войны.

Поскольку фильм не сохранился, мы можем составить представление о нем по отзывам прессы и покадровой записи. Судя по составу событий, С. Лазурин и В. Вильнер хотели снять социальную драму, в которой главное место занимал бы классовый конфликт в еврейской среде. Исходя из этой задачи, авторы разработали две сюжетные линии, в которых противопоставлялись бедные и богатые евреи.

Когда началась война, бедный и наивный портной Мотеле записался в царскую

Новина ВУФКУ! „НАЇВНИЙ КРАВЕЦЬ“ Новина! ВУФКУ

Надзвичайно цікавий фільм зараз демонструється на екранах України.

У провідних ролях актори: СОНЦЕВА, МИНУЛІН, ЗАСЛАВСЬКИЙ.

Режисер: Вільнер.

Київськ. Окрліт № 1674. Київ-Друк", І-ша фото-літо-друкарня. Зам. № 909 — Тираж 3000

18-го жовтня 1928 р. № 3. КІНО-ГАЗЕТА 3

Кадри з фільму „Мотеле Шпиндлер“. Головну ролю грає Ю. Сонцева. Ставить режисер Вільнер.

армию добровольцем. Ему казалось, что защищая страну, евреи заслужат лучшее отношение к себе со стороны властей. В это время богатый и хитрый еврей Шклянский, владелец фабрики, на которой работал Мотеле, за взятку спас своего сына Меира от призыва в армию. Пока Мотеле терпел в казарме грубые издевательства начальства, Шклянский наживался на военных заказах, а его сын добивался согласия на брак у сестры Мотеле, красавицы Розы. Эту роль исполняла в фильме звезда немого кино Юлия Солнцева. Пытаясь объяснить свои неудачи на фронте, царские офицеры раздули слухи о еврейской измене. Возник погром, во время которого погибли мать и жена Мотеле. Семью Шклянских не тронули.

Все ситуации, изложенные в фильме, вполне могли иметь место в жизни, но

Эскиз И. Шпинеля к фильму "Глаза, которые видели"

подобраны и сопоставлены они были уж слишком тенденциозно. Конечно же, это был идеологический заказ в духе времени. Но, как отмечала пресса, авторы фильма несколько перестарались. «Они как будто боятся, что если не будут назойливо «агитировать», то им никто не поверит».

Хотя в финальной части фильма Мотеле все-таки убеждался, что не всегда один еврей для другого — друг, товарищ и брат, процесс его прозрения был показан недостаточно последовательно. Авторам помешало «печальное заблуждение, что фильмы без «романа» не бывает. В социальную драму вплетается трагедия бедной

И. Солнцева – Роза в фильме "Глаза, которые видели"

еврейской девушки, которая для спасения семьи выходит замуж за противного фабрикантского сынка. К социальной драме эта лирическая канитель ничего не прибавляет. Она только разрывает существенную нить фабулы — зарождение революционного сознания в забитом и запуганном местечковом бедняке Мотеле».

Рецензент отметил также, что режиссура и работа актеров находятся на среднем уровне. Правда, исполнители обладают хорошим тактом, который позволяет им «при достаточном соблюдении местного колорита не выпячивать его на первый план». Под местным колоритом рецензент, очевидно, подразумевал атмосферу еврейской жизни. Он также обвинил режиссера в одной очевидной невнятности — в заключительной части фильма титры кричат о погроме, а самого погрома нет. (9)

Очевидно, рецензент не знал о том, что «Мотеле-идеалиста» не допустила к показу цензура. Авторам предложили «сократить характерный еврейский акцент, типаж (свадьба, погром)...». Из названия «акцент» тоже убрали. Фильм стал называться «Глаза, которые видели».

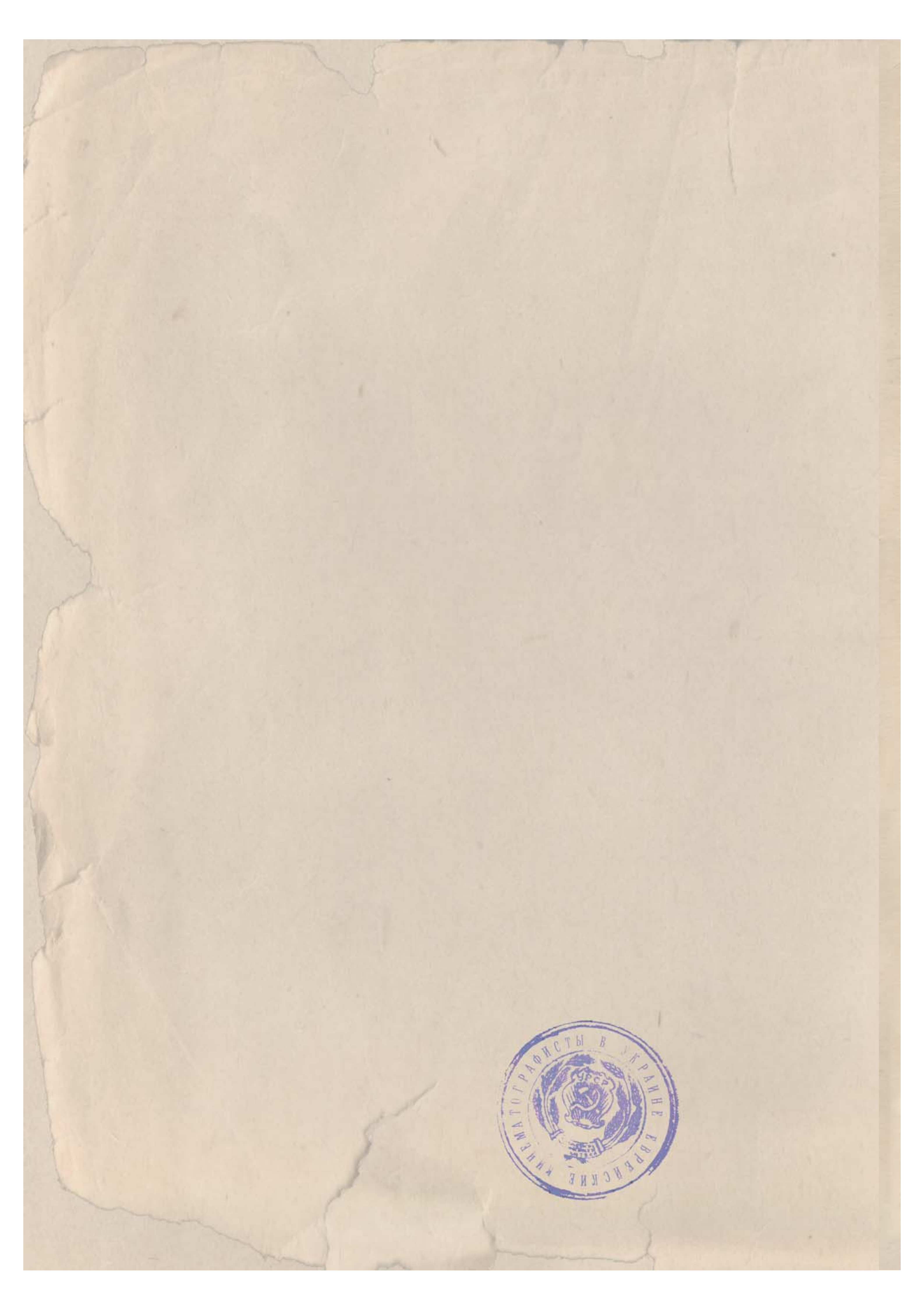
В заграничной версии он превратился в «Наивного портного». Фильм Вильнера был показан в США. На это событие даже откликнулась газета «Нью-Йорк Таймс». Вкратце пересказав отраженные в фильме коллизии внутринациональной классовой борьбы, газета пришла к такому выводу: «Хотя фотография хорошая и некоторые типажи замечательные, «Наивный портной» подлинного интереса не вызывает». (10)

За три года работы в советском кино Владимир Вильнер на собственном опыте мог убедиться в том, что искусство умирает там, где торжествует идеология. Заниматься постановкой современных драм типа «Цемент» он не захотел. Вильнер предпочел вернуться в театр. В достаточно сложное время он немало сделал для украинской сценической культуры. Впрочем, это тема отдельного исследования. Мы же ограничимся только перечислением послужного списка режиссера.

Вильнер руководил Киевским русским драматическим театром в 1928-30 годах. Был главным режиссером украинского театра имени Ив. Франко в 1938—41 годах. Во время войны возглавлял дирекцию фронтовых театров в Москве. Вернулся

в Киев, работал главным режиссером театра музыкальной комедии в 1947—50 годах. Получил звание Народного артиста УССР. Умер 9 августа 1952 года в Киеве.

На театральной сцене Владимир Бертольдович Вильнер предпочитал ставить классику. Его любимыми авторами были уже неподвластные цензуре драматурги Островский, Гоголь и Шекспир.


КИНЕМАТОГРАФИСТЫ В УКРАИНЕ ЕВРЕЙСКИЕ
УРСР

В апреле 1924-го в «Berliner Illustrirte Zeitung «был напечатан портрет девушки. Возле портрета — подпись: «Артистка кино Тамара Адельгейм, русская Мери Пикфорд».

(1) Сравнение было лестным. Американская актриса Мери Пикфорд в то время была звездой мирового экрана. Слава пришла к ней благодаря редкому амплуа девочки-подростка лет тринадцати-шестнадцати. Используя свои типажные качества, Пикфорд создала образ современной Золушки — наивной, доброй, чистой, способной преодолевать все житейские невзгоды.

Тамара Адельгейм в 1924 году только дебютировала в кино. Изящная, миниатюрная, с положительным обаянием, она действительно чем-то напоминала знаменитую американку. И даже биографии их были немного схожи. Тамара Адельгейм, можно сказать, выросла на сцене.

Ее родные дяди — Рафаил и Роберт были знаменитыми актерами. Еще в дореволюционные времена братья Адельгейм первыми сыграли на провинциальной сцене Отелло, Гамлета, Фауста, Шейлока, Лира и другие роли мирового классического репертуара.

Их племянница — Тамара Фридриховна Адельгейм родилась в 1904 году в Киеве. С детских лет она мечтала стать актрисой. Но для своей актерской карьеры выбрала самостоятельный путь — не сцену, а съемочную площадку. Хотя в театральном мире фамилия Адельгейм была гарантией успеха, Тамара решила не оставаться в тени своих знаменитых дядей. Возможно, эта решимость отстаивать свое «я» в искусстве помогла ей в дальнейшем. Партнерами Тамары Адельгейм на съемочной площадке были без

преувеличения великие артисты, их мастерство и талант фокусировали на себе зрительское внимание, но рядом с ними всегда оставалась заметной маленькая хрупкая девушка. Свою тему она вела без фальши.

Может быть, ей помогало в этом музыкальное образование. В 1922 году Адельгейм училась в Одесской музыкальной академии. Год спустя переехала

Рафаил Адельгейм

в Москву, где получила специальное актерское кинообразование в киностудии «Новь», в Первой Московской коллективной киностудии. На групповой фотографии ее сотрудников рядом с Тамарой Адельгейм стоят будущие звезды кино Вера Марецкая, Галина Кравченко. Дебютом в кино для Тамары Адельгейм стала эпизодическая роль в фильме «Аэлита», который снимал известный режиссер Яков Протазанов. Оказаться

Анон

Въ скоромъ времени

ПЕРВАЯ ЛЕНТА С

съ участіемъ знам

Рафаила

АДЕЛЬ

Названіе и день выпус

сообщено въ слѣду

...онсъ!

...ени будетъ выпущена

...та серіи картинъ

...знаменитаго трагика

...а

...ьгеймъ.

...ыпуска картины будетъ

...лѣдующемъ номерѣ.

Бр. Пате.

на экране рядом с такими артистами, как Игорь Ильинский, Николай Баталов, Юрий Завадский, восходящая звезда Юлия Солнцева, для начала было совсем неплохо. Следом пришел настоящий успех.

В 1925 году знаменитый театральный режиссер, создатель Государственного еврейского театра ГОСЕТ Алексей Грановский приступил к съемкам кинофильма

«Еврейское счастье» и пригласил Тамару Адельгейм на главную женскую роль. Фильм этот вошел в историю кино как уникальное явление еврейской культуры и как самая удачная в советское время экранизация рассказов Шолом-Алейхема о еврейской жизни в дореволюционной «черте оседлости». Центральной фигурой фильма, которая объединяла все сюжетные линии, был Менахем Мендель — «человек воздуха»,

мечтатель, одержимый прожектами быстрого обогащения. Эту роль играл великий театральный актер Соломон Михоэлс. Другие

роли исполняли артисты ГОСЕТа. Тамара Адельгейм оказалась в этом ансамбле единственным «человеком со стороны».

В чем же заключалась причина режиссерского выбора А. Грановского?

Молодая актриса играла в фильме роль Бейлы, дочери местечкового богача Кимбаха. Как выяснялось по ходу действия, Бейла влюблена в симпатичного парня Залмана, но он беден и, конечно же, Кимбах отказывался выдать за него дочь. Казалось бы, Бейла должна протестовать против решения отца.

Плакат Рухлевского

Но никакого конфликта между ними не происходит. Ситуация не драматизируется. Она трактуется режиссером не как бытовая, а как фольклорная, сказочная. По сути, Бейла — это еврейская принцесса, которая ждет своего принца. И ситуация с замужеством разрешается без всяких усилий с ее стороны самым невероятным образом. В день свадьбы выясняется, что Менахем Мендель по недоразумению сосватал дочери Кимбаха не жениха, а невесту. Чтобы избежать позора, богачу не остается ничего другого, как выдать Бейлу за Залмана. Строптивая девушка с характером не вписывалась в эту драматургическую схему. По замыслу А. Грановского, здесь нужна была очаровательная, немного озорная девчонка, излучающая доброту и обаяние. Тамара Адельгейм была рождена для этой роли. Съемки фильма напоминали сон, в котором реальность соседствовала с карнавальным действом. В основном они проходили в Украине, там, где

Н.К.П.
ГОСКИНО
ПЕРВАЯ ГОСКИНО-ФАБРИКА
МОСКВА

сохранились подходящие объекты. Для жителей еврейской Атлантиды возможность увидеть любимых артистов и хоть чем-нибудь им посодействовать стала настоящим праздником: «Экспедиция произвела все натурные съемки для первой советской еврейской фильмы «Менахем Мендель» в городах бывшей «черты оседлости»: Бердичеве, Екатеринославе, Харькове, Кременчуге, Одессе и Виннице... Кроме артистов еврейского театра, в съемках принимали участие несколько тысяч местных жителей. Еврейские города, местные обычаи, еврейская свадьба — все это вошло в фильму. Местные жители, впервые увидевшие киносъемку, проявили

к ней огромный интерес. Толпы народа всюду сопровождали режиссера, операторов и актеров». (2) Такая карнавальная обстановка как нельзя лучше соответствовала замыслу Грановского, Михоэлса, художника Натана Альтмана, оператора Эдуарда Тиссе. Прямо из жизни в кадр привносились яркие детали быта, колоритные типажи. С юмором и чувством влюбленности одновременно воссоздавалась на экране атмосфера жизни еврейского местечка — «штетла». «Еврейское счастье» было обречено на популярность еще до выхода на экран. Успех сопутствовал ему в Советской России, Европе и Америке. Для Тамары Адельгейм ее работа в этом фильме осталась самой памятной. На протяжении многих лет она бережно хранила автограф Алексея Грановского, который в 1928 году стал невозвращенцем. Это подпись режиссера на справке, подтверждающей участие актрисы в съемках «Еврейского счастья».

С 1925 по 1930 год Тамара Адельгейм снялась в тринадцати фильмах. В период, когда еврейская тема еще не попала в черную полосу запретов, она сыграла несколько ролей еврейских девушек. При этом актриса стремилась выйти за рамки амплуа девочки-подростка, и это ей удалось сделать в характерных ролях «воспитанницы» баронессы Грине в экранизации шолом-алейхемовских «Блуждающих звезд» (1926) и мещанки Софочки в комедии на современную тему «Митя» (1927), которую снимал на Одесской киностудии впоследствии знаменитый театральный актер и режиссер Николай Охлопков. На фотографии съемочной группы он стоит рядом с Тамарой Адельгейм.

В фильмах «Его Превосходительство» и «Пять невест» актриса сыграла драматические роли. Первый из этих фильмов снимал в 1927 году в Минске на студии Белгоскино молодой режиссер Григорий Рошаль. Сюжет фильма был построен на подлинных фактах.

Виленский губернатор фон Валь приказал выпороть арестованных за участие в демонстрации еврейских рабочих. Простой виленский сапожник, «человек с обнаженным чувством национальной и социальной справедливости», решил отомстить губернатору за жестокость и унижение своих товарищей. 5 мая 1902 года двадцатитрехлетний Гирш Леккерт стрелял в губернатора. Фон Валь был ранен, а Гирша Леккерта приговорили к смертной казни.

Роль Ривеле, жены Гирша, сыграла Тамара Адельгейм. Рисунок роли был совершенно иным, чем в ее предыдущих работах. Даже внешне она другая — уже не девочка-подросток, а молодая женщина в простой скромной одежде, строгая и сдержанная, тяжело переживающая свою личную трагедию. Актриса строила образ на контрасте внешних данных и внутреннего наполнения. У миниатюрной, хрупкой Ривеле оказались в наличии сила духа и чувство собственного достоинства. И вновь партнером Адельгейм на съемочной площадке стал известный театральный артист. На этот раз Л. Леонидов, который исполнял сразу две отрицательные роли — фон Валя и раввина. Совместная работа с ним несомненно была хорошей школой для молодой актрисы, успешно сыгравшей достаточно сложную драматическую роль.

«Его Превосходительство» был прохладно встречен прессой, прежде всего по причинам идеологического характера. С тех пор официальная позиция советского киноведения оставалась неизменной и сводилась к тому, что режиссер не сумел дать верную оценку поступку Гирша Леккерта и не осудил индивидуальный террор. (3)

Только в недавней книге М. Черненко «Красная звезда, желтая звезда» справедливость наконец-то была восстановлена. По мнению автора, «Его Превосходительство» на долгие годы остался единственным в советском кино «памятником еврейскому героизму и самопожертвованию в самом ярком и бравурном их проявлении». (4)

В 1929 году Т. Адельгейм приняли в штат ВУФКУ. В ее архиве сохранилась фотография того времени. Среди творческих работников Одесской киностудии в первом ряду в центре стоят Тамара Адельгейм и ее муж, режиссер Александр Соловьев, который был постановщиком фильма «Пять невест».

В фильме явно просматривался политический заказ, направленный против «украинских буржуазных националистов», а еврейская тема использовалась как удобный повод для разоблачения петлюровских зверств во время Гражданской

войны. Основу сюжета «Пяти невест» составляла довольно эффектная ситуация — петлюровский отряд занял местечко, и атаман, угрожая всем расправой, предложил прислать пять девушек-наложниц в подвенечных платьях... Под воздействием уговоров раввина и богатых евреев родители отдали детей...

Одну из девушек, принесенных в жертву, играла Тамара Адельгейм.

Сдержанная пластика, отсутствие какой-либо суетливости, в определенной степени окаменелость жертвы —

Актор Амвросій Бучма.
Ambroise Boutchma, artiste.

вот краски, которыми она пользуется для создания образа. Отца «первой невесты» — мудрого еврея Лейзера — играл выдающийся украинский актер Амвросий Бучма. Кроме того, демонстрируя чудеса перевоплощения, он сыграл и вторую роль — деревенского дурачка Иоселе. Бучма, чье детство прошло в Галиции, неподалеку от «штетла», хорошо знал еврейские типажи, традиции, язык идиш и явно симпатизировал своим персонажам. Рядом с могучим Бучмой Тамара Адельгейм смотрелась достоверно. И в этом был успех актрисы. Схематичная заданность сюжета в итоге

повлияла на качество фильма. Но поскольку работали над ним талантливые люди, ряд эпизодов «Пяти невест» и сегодня сохраняет эмоциональное воздействие на зрителя. Фильм с трудом пробивал дорогу на экран. Его обвиняли в сионизме, поскольку в фильме действуют одни евреи, в гуманном изображении петлюровцев, в отсутствии на экране классовой борьбы... Абсурд, увы, подтвержденный документами.

В 1930-м году Адельгейм сыграла еще одну роль еврейской девушки. Это ударница производства Роза, которая борется за выполнение промфинплана в агитфильме «Кто лучше?», снятом на Белгоскино. Конечно, работа такого уровня не могла удовлетворить актрису. И она сама написала либретто сценария «Хромоножка», по которому в том же году на той же студии Белгоскино был поставлен фильм. Это трогательная, очень человечная история о девочке-хромоножке, которая уговаривает своего отчима-алкоголика отправиться на лечение.

ХРОМОНОЖКА

В гл. роля

Тамара Адельгейм

Главную роль в фильме сыграла Тамара Адельгейм. Возможно, в образе хромоножки, которая отличалась от других детей и по этой причине не воспринималась ровесниками, актриса хотела выразить свои переживания из-за надвигающейся на нее творческой невостребованности.

Следующая роль пришла к Тамаре Адельгейм только через пять лет. Мальвина — девочка-кукла из фильма-сказки «Золотой ключик» — оказалась ее последней работой на экране. К этому времени выпуск фильмов из еврейской жизни в советском кино резко сократился. Окончательно и надолго утвердится социальный типаж —

ЛАУРЕАТ СТАЛИНСКОЙ ПРЕМИИ

1

С. В. МИХАЛКОВ

Депутат Московского Городского Совета депутатов трудящихся,
Член Правления Союза Советских Писателей СССР

243

ах мне

антской

ловольствием

ней", талант-

ю.

В Приемную комиссию Союза
Кинематографистов СССР
чл. президиума Союза, режиссера
С.И. Юткевича.

При рассмотрении вопроса о приеме в члены Союза актрисы Т.Ф. Адельгейм убедительно прошу учесть, что она является одной из создательниц советского кино и сыгранные ею роли в трудный и важный период советского кино-искусства были ярким и существенным творческим вкладом в историю его развития.

Поэтому поддерживаю ходатайство, как самой Т.Ф. Адельгейм, так и всех моих сотоварищей о приеме ее в члены Союза.

Народный артист СССР

Сергей Юткевич

21 июня 1966 г.

о принятии Т.Ф.АДЕЛЬГЕЙМ в члены Союза кинематографи
тов.

КИНОРЕЖИССЕР
Нар.артист Б С С Р

/В.В.КОРШ-САБЛИН/

10 февраля 1966 г.
г.Минск

герой из народа. Тамаре Адельгейм, с ее внешними данными, было трудно вписаться в актерскую типологию тридцатых. Впрочем, она всегда была исключением из правил. Еще в 1926 году ее коллеги из кинематургической мастерской «Колос» дали актрисе такую характеристику:

«Тамара Адельгейм не является стандартным типом для массового житейского идеала женщины, подобно многим артисткам. Она скорее одиночка. Даже в комедии она искренне весела, но не смешна, а трогательна. Ее обаяние не только в эмоциональных движениях, но в какой-то чуткой и серьезной культуре». (5)

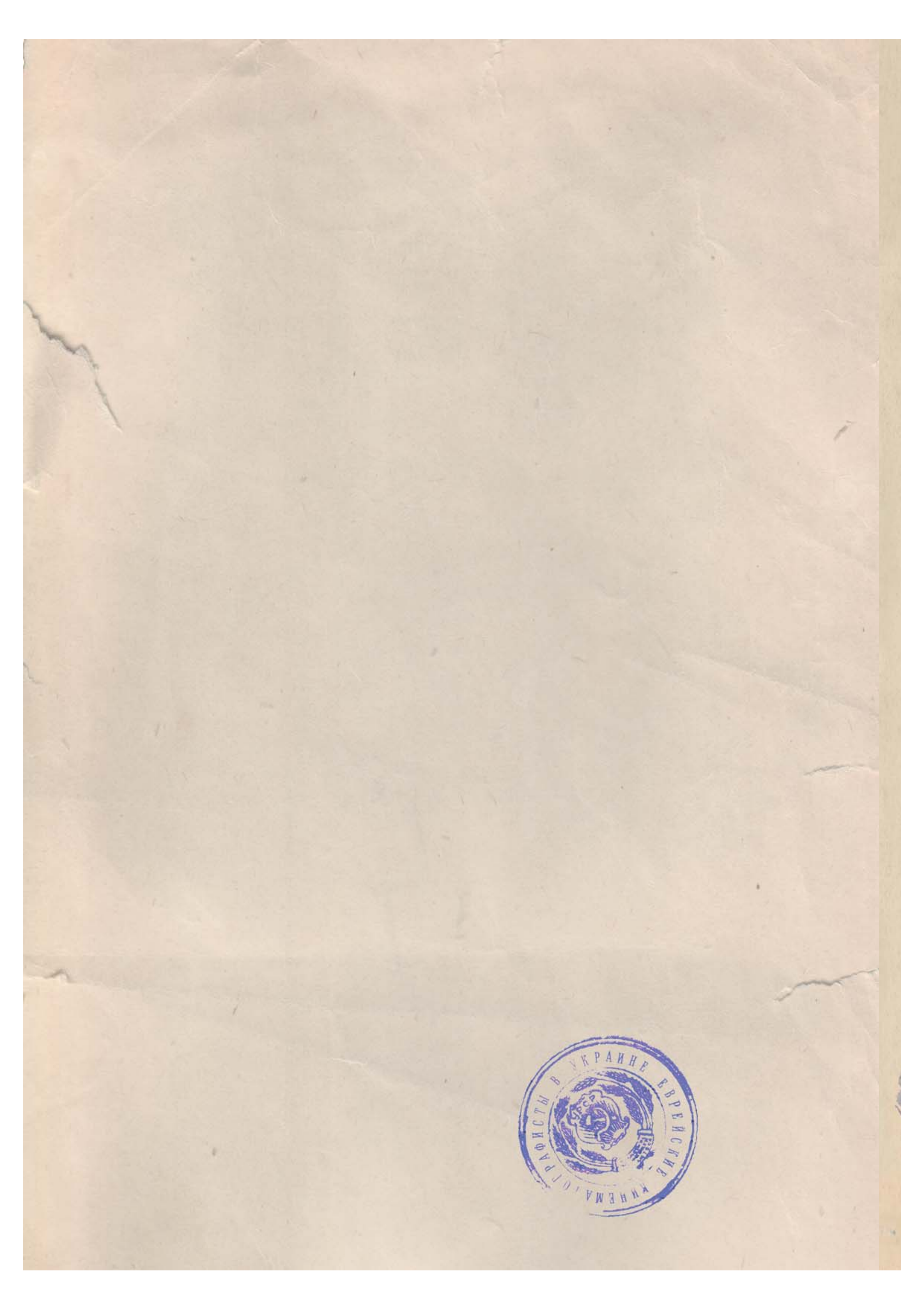
Тамара Фридриховна стала работать на сцене — в Московском театре юного зрителя. Участвовала в спектаклях труппы братьев Адельгейм. После того, как в начале тридцатых труппа была расформирована, ее

жизнь складывалась тяжело, особенно в период борьбы с космополитизмом. В послевоенные годы она была вынуждена выступать на эстраде под псевдонимом Андреева.

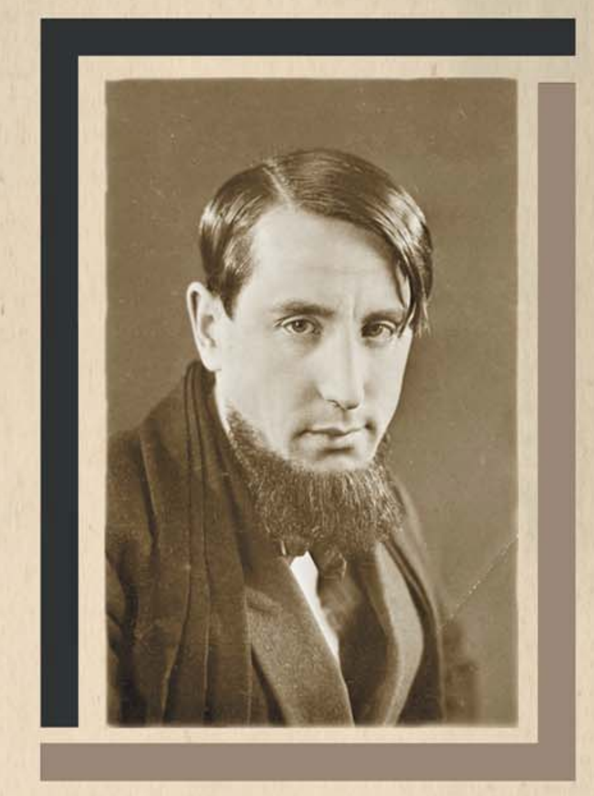
Когда в середине пятидесятых, в период хрущевской оттепели, был создан Союз кинематографистов СССР, Тамара Адельгейм обратилась с просьбой о приеме в эту организацию, поскольку она давала творческим работникам определенный общественный статус и небольшие льготы. Многие из тех, с кем она начинала свой путь в кино, сразу же стали членами Союза. Но Адельгейм, одной из самых популярных актрис советского кино двадцатых годов, в приеме отказали. Это была вопиющая несправедливость. Утешало лишь то. что ее поддержали коллеги.

Оказалось, Тамару Адельгейм, которая давно сошла с экранов, знают, помнят и ценят. Григорий Козинцев, Марк Донской, Сергей Образцов, Вера Марецкая, Борис Барнет, Наталья Кончаловская, Григорий Рошаль написали письма в ее поддержку.

Унизительный процесс отказов и проволочек продолжался более десяти лет. Никто не говорил об истинных причинах, но все прекрасно понимали, в чем дело. Тамара Адельгейм была частью закрытой темы. И как думали многие — закрытой навсегда.


ЕВРЕЙСКИЕ КИНЕМАТОГРАФИСТЫ В УКРАИНЕ
УССР

В 1927 году ВУФКУ выпустило фильм, примечательный во многих отношениях, хотя длительность его составляла всего двадцать минут. Фильм этот назывался «Евреи на земле». Он был в то время единственным документальным свидетельством еврейской жизни в Советской Украине. Причем фильм рассказывал об уникальном политическом и экономическом эксперименте — попытке создать в Крыму еврейские земледельческие колонии. Но и это еще не все. «Евреи на земле» снимались ВУФКУ по заказу еврейско-американской организации «Агро-Джойнт», которая была спонсором освоения земель и, очевидно,



252.
БИЛЕТЪ
ДЛЯ ВХОДА
ВЪ ИМПЕРАТОРСКІЙ НИКОЛАЕВСКІЙ Университетъ
на 1916/17 годъ
студента Аврама Морджелева Рома
Проректоръ [подпись]
№ 779

Каждый студентъ при поступленіи въ Университетъ получаетъ въ Канцеляріи по студенческимъ [illegible] входной билетъ, который онъ постоянно долженъ имѣть при себѣ и предъявлять его при входѣ въ Университетъ и вообще въ тѣхъ случаяхъ, когда требуется удостовѣреніе личности. Въ случаѣ потери билета, студентъ обязанъ немедленно заявить о томъ полиціи и Проректору Университета. По представленіи отъ полиціи копіи явочнаго прошенія, вмѣсто утеряннаго билета, студентъ получаетъ дубликатъ.

1667—14

Абрамъ Мордхелевъ Ромъ

10599
20

Я, нижеподписавшийся, удостоверяю, что предстоящая подпись сделана собственноручно, въ присутствiи моемъ, Iосифа Ивановича Лукомскаго, и. д. Петроградскаго Нотариуса Александра Владимiровича Котельникова, въ конторѣ его Рождественской части, по Невскому пр. № 124, Еврейскимъ мѣщаниномъ Абрамомъ Мордхелевымъ Ромъ, живущимъ Рождественской части, по Консисторской ул. № 8, предъявившимъ о самоличности паспортную книжку, выданную Еврейскимъ Мѣщанскимъ управленiемъ, Трокскаго уѣзда, Виленской губернiи, 20 Марта 1915 года за № 16. 1915 года Августа 20 дня. По реестру № 10599.

хотела получить доказательства того, что средства потрачены не напрасно.

Необычным для документальной короткометражки был и звездный состав творческой группы. Надписи к фильму написал Владимир Маяковский — в то время самый популярный советский поэт, основоположник революционного искусства, автором сценария был талантливый литератор и драматург Виктор Шкловский, снимал фильм Абрам Роом — один из самых ярких представителей нового поколения советской режиссуры.

Абрам Матвеевич Роом (Ром) родился в Вильно 28 июня 1894 года. Окончил гимназию. Был студентом Петроградского психоневрологического института. После его окончания занимался врачебной практикой, но недолго, во время Гражданской войны воевал в Красной Армии. Заниматься режиссурой начал в провинциальных, а затем и московских театрах. В 1924 году пришел

А. М. РООМ

В театре работает с 1914 г. С 1923 в театре Революции. Ставил „Озеро Люль". В кино с 1924 г. Первая картина—„Что говорит Мос", затем „Гонка за самогонкой".

В 1925—26 г. поставил 3 больших картины—„Бухта смерти", „Предатель" и „3-я Мещанская" (1 я советская бытовая фильма). Преподаватель Г.Т.К., где руководит отдельной мастерской.

на студию Госкино, где изучал кинопроизводство как ассистент режиссера. В 1925–26 годах поставил две драмы с приключенческой фабулой «Предатель» и «Бухта смерти», в которых проявились значительные творческие возможности молодого режиссера.

В 1927 году А. Роом приблизился к своей теме, к фильму, в котором могли бы воплотиться его эстетические принципы. Роом полагал, что отразить на экране дух времени можно не только с помощью поэтических обобщений и сюжетов, в которых задействован коллективный герой, но и через исследование камерной истории, конкретной человеческой судьбы.

Сюжет, который они со Шкловским разрабатывали, рассказывал о ростках нового советского быта на примере сложных взаимоотношений двух мужчин и одной женщины. Эта своеобразная версия «любви втроем» имела откровенно полемический характер, и авторы, наверняка предчувствуя острую реакцию на свой будущий фильм, подробно и тщательно

расписывали сценарий «Третьей Мещанской», добиваясь его максимальной точности и выразительности. Обратимся к воспоминаниям Виктора Шкловского: «Лев Никулин привел меня на кинофабрику. Надо было сделать надписи для фильма «Бухта смерти». Здесь я увидел режиссера, молодого, узкоглазого, с бородой, расположенной, как шарф, на шее. Одет режиссер был в черное, кожаное, туго перетянутое пальто... Фамилия его Абрам Роом. Он был оригиналом, а не копией. Картина «Третья Мещанская» имела второе название «Любовь втроем». Сценарий этой картины мы с Абрамом Матвеевичем писали около поросшей буком горы Костелы». (1)

Работали они в Крыму жарким летом 1927 года. По соседству жили Маяковский и Лиля Брик. Возможно, это обстоятельство было случайностью, а может быть, А. Роом и В. Шкловский приехали в Крым для общения с поэтом, который написал цикл широко известных стихотворений о проблемах морали, семьи, преодолении мещанских пережитков и, считая эту тему чрезвычайно важной и нужной, мог оказать авторам неоценимую творческую и моральную поддержку. Но случилось так, что работу над своим сценарием Роом и Шкловский на время прервали и занялись съемками документального фильма «Евреи на земле».

Приглашение снимать фильм «Евреи на земле» Абрам Роом получил от Лили Брик, которая в титрах этого фильма значится как организатор съемок и, как можно предположить, была связующим звеном между «Джойнтом» и ВУФКУ. Очевидно, на ее выбор повлияла близость позиций в искусстве, которые занимали тогда авторы сценария и режиссер будущего фильма. Как известно, В. Маяковского и В. Шкловского связывала многолетняя творческая дружба и сотрудничество в журнале «Леф». А. Роом проявил себя как приверженец «левых идей» еще в начале двадцатых годов, во время работы в театре Революции.

Возможно, Лиля Брик знала и о том, что свой творческий путь Роом начал в 1914 году в Вильно как режиссер любительского еврейского театра и, значит, материал фильма не был для него чужеродным.

Во всяком случае, Абрам Роом от предложения Лили Брик не отказался. Хотя к еврейской теме ни до, ни после «Евреев на земле» никакого интереса не проявлял. На его решение снимать этот фильм, скорее всего, повлияли причины творческого характера. «Евреи на земле» стали логическим продолжением и развитием темы, которой он тогда занимался. Для Роома это была история о людях, которые расстаются с пережитками прошлого и строят новый советский быт. Во взаимоотношениях старого и нового, по его замыслу, проявлялась еврейская специфика материала.

Съемки фильма проходили в сжатые сроки в сложных условиях.

Еврейские земледельческие колонии находились в продуваемых сильными ветрами каменистых и безводных степях северного Крыма, за Евпаторией.

Что же привело в эти малопригодные для жизни места более ста тысяч евреев, совершенно не приспособленных к сельскохозяйственным работам, да еще в столь суровых условиях? Собирались они остаться здесь навсегда или нет? Виктор Шкловский написал в своем репортаже о съемках фильма, что его авторы, конечно же, задавали этот вопрос поселенцам. (2) Возможно, их ответы были понятны читателям двадцатых годов прошлого столетия, но сегодня они нуждаются в дополнительных разъяснениях.

Седой, еврей из Мозыря, глядя на весь этот неприют, сказал, что останется. На вопрос: «А как у вас шли дела на родине?» ответил: «Если бы они шли, не приехал бы сюда».

Действительно, старик был прав. Дела в еврейской Атлантиде после разрушений Первой мировой и погромов Гражданской войны не шли никак. Обитатели местечек, которые в основном занимались ремеслами и торговлей, оказались без средств к существованию. Те, кто имел возможность, перебирались в большие города, но и там царили голод и безработица. Деваться было некуда...

Другой колонист на вопрос, почему он приехал сюда, ответил: «Потому что мне надоело, что меня называют спекулянтом». За этим ответом стоят судьбы сотен тысяч евреев, которых относили к категории «лишенцев». В годы НЭПа эти люди пробовали заняться частным предпринимательством, опираясь на свой прежний опыт в торговле и ремеслах. Но НЭП закончился очень быстро. Бывших нэпманов лишили права на работу и жилье, а затем и продовольственных карточек. К ним присоединили всех тех, кто считался «социально чуждым элементом» — бедных лавочников, владельцев маленьких мастерских, которым приходилось терпеть издевательства ретивых партийцев и комсомольцев. Число «лишенцев» среди еврейского населения было огромным. Поэтому решение о создании земледельческих колоний в Крыму принималось на правительственном уровне. Это была единственная возможность превратить «мелких посредников» в трудящийся элемент и спасти их от голода. (3)

Когда А. Роом и В. Шкловский снимали свой фильм, некоторые еврейские колонии уже существовали три года, а рядом строились новые. Это говорит о том, что земледельческие поселения евреев в Крыму развивались довольно быстрыми темпами. Власти планировали даже со временем увеличить численность поселенцев. Поскольку в то время кинематограф был самым мощным средством агитации и пропаганды, очевидно, понадобился фильм, который мог бы в выгодном свете показать жизнь евреев-земледельцев и повлиять на тех, кто еще не принял решение.

В экспозиции фильма была кратко представлена ситуация в «черте». Большинство

потенциальных зрителей знали о ней не понаслышке, поэтому не нуждались в авторских комментариях. А вот жизнь еврейских колонистов в крымских степях была показана подробно и последовательно, шаг за шагом. В первой части фильма — это первые несколько недель, проведенные на пустоши, затем коллектив «Восток», который существовал три месяца и уже строил дома для приезжих, после этого колония «Заря», в которой люди за полтора года научились выращивать хлеб, и завершала сюжет вполне окрепшая за три года колония «Икор». Героями фильма были обычные люди, постепенно вживающиеся в новый непривычный быт. Роом не скрывал, что им это дается непросто, но по мере развития сюжета доказывал — выжить можно. Поскольку евреям в пределах «черты» было запрещено заниматься земледелием, режиссер уделил большое внимание освоению поселенцами новых трудовых процессов.

Он показал, как они строят дома, добывают воду, пашут на тракторах поля и огороды. Заметными были и плоды их труда: растущие на пустынных землях молодые деревца, обитающие в птичниках куры, стада овец и коров. Был представлен в фильме и ОЗЕТ (общество земельного трудоустройства трудящихся-евреев) — координационный центр поселенцев.

Даже по описанию фильма видно, что творческий коллектив, который собрала Лиля Брик, выполнил все требования, предъявляемые обычно к заказным агитфильмам. Кроме того, «Евреи на земле», на наш взгляд, не лишены художественных достоинств. Это прежде всего ироничные и образные надписи В. Маяковского, логично выстроенный сценарий В. Шкловского, атмосфера и приметы новой жизни, элегантно отснятые и смонтированные А. Роомом. При этом никакой дидактичности, лакировки трудностей, пустых обещаний.

Виктор Шкловский спустя сорок лет оценил фильм весьма самокритично: «Картина была о степном Крыме, о глубоких колодцах, в которых живут голуби, о засушливых полях, домах, построенных из ракушечника, и городских людях, которые пытаются превратиться в крестьян. Картина не удалась, потому что не удалось дело, о котором она рассказывала. Создавались поселки старого типа — не совхозы и не колхозы, они не имели будущего». (4)

Правда, В. Шкловский не написал или не мог написать о том, что эксперимент с еврейскими земледельческими колониями в Крыму не удался совсем по другой причине. В тридцатые годы началась «интернационализация» еврейских коммун, т.е. их насильственное включение в колхозы, которые создавались тогда в Украине. (5)

ВУФКУ еще некоторое время проявляло интерес к показу на экране жизни еврейских земледельцев. В 1927 году ко дню Октябрьских торжеств оно снимало хроникальные репортажи во всех промышленных центрах Украины, а также в болгарской, немецкой и еврейской колониях.

В 1930 году поэт Давид Гофштейн и писатель Цезарь Солодарь написали сценарий игрового фильма о жизни еврейских поселенцев в Крыму «Земля обетованная».

Сценарий был одобрен художественным отделом ВУФКУ и передан на рассмотрение еврейской общественности. Но до постановки фильма дело не дошло. Возможно, потому, что в начале тридцатых годов эта тема потеряла актуальность. Советское правительство приняло решение о создании Еврейской автономии в Биробиджане.

Потом через эти места прошла война и все стерла. Сегодня только фильм Абрама Роома напоминает об этой странице еврейской истории, о судьбах поселенцев — старого еврея из Мозыря, трактористки Розенблюм и первого родившегося в колонии ребенка по имени Забудь Лихо.

После успеха «Третьей Мещанской» и выхода на экран в 1929 году «лучшей экранизации советского немого кино» (6) «Привидение, которое не возвращается» по мотивам рассказа Анри Барбюса «Пытка свободой», Абрам Роом получил приглашение снять фильм для немецкой студии УФА и ездил в Берлин на переговоры. Но, очевидно, стороны не пришли к желаемому результату, затем политическая ситуация в Германии изменилась.

В 1935 году Роом приступил к работе на Киевской киностудии, и последующие пять лет его творческая жизнь была связана с украинским кино. В Киеве он снял по сценарию известного писателя Юрия Олеши один из самых интересных в формальном отношении фильмов советского кино «Строгий юноша». Фильм этот на современном материале исследовал проблему взаимоотношений выдающейся личности и коллектива. «Строгий юноша» был «подчеркнуто условен и в актерских решениях, и в обстановке действия, приукрашенной, а подчас и фантастической».

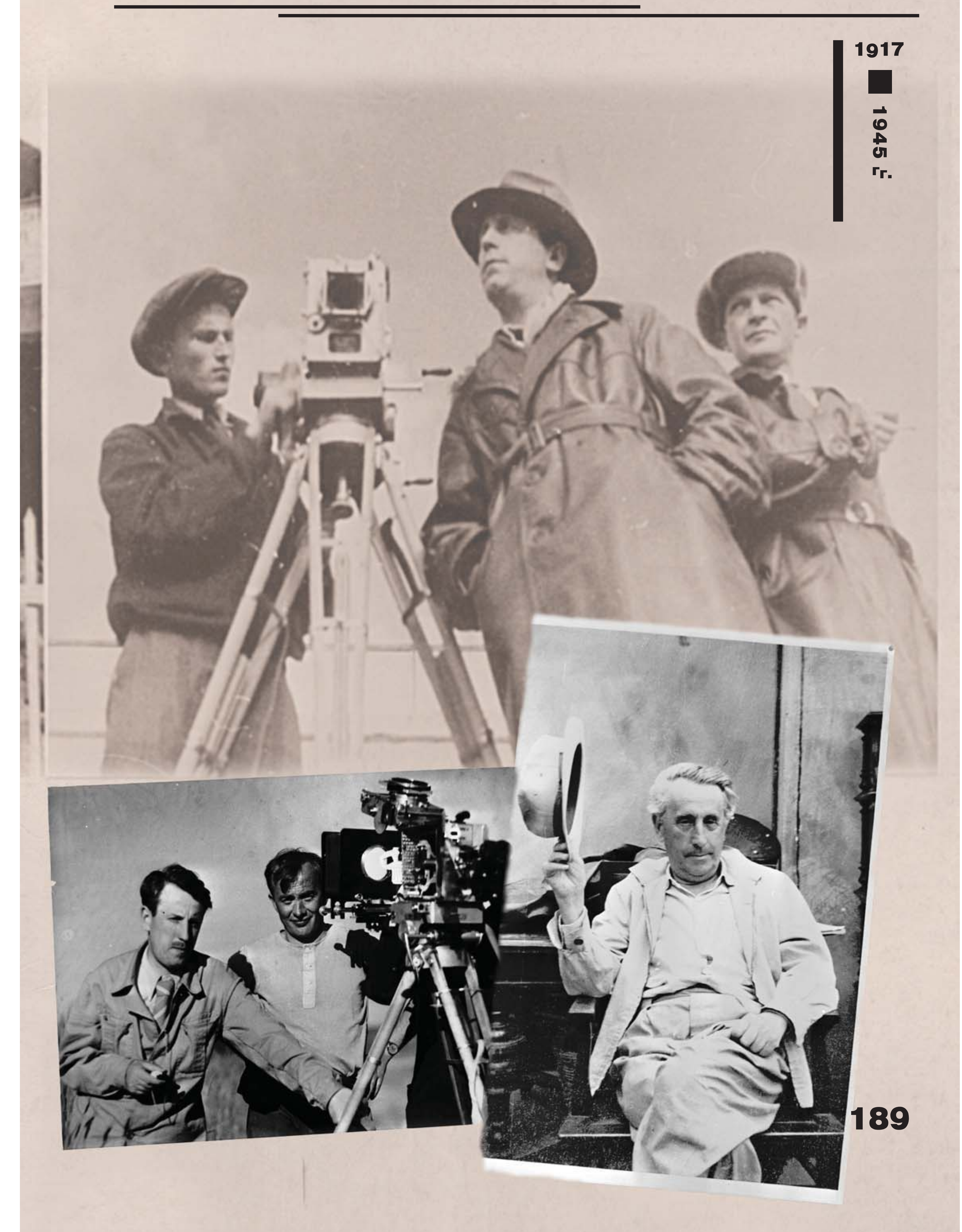
К сожалению, в прокат фильм не вышел, а его авторов обвинили в формализме. (7) В то время это было достаточно серьезное обвинение, за которым могли последовать и более крупные неприятности.

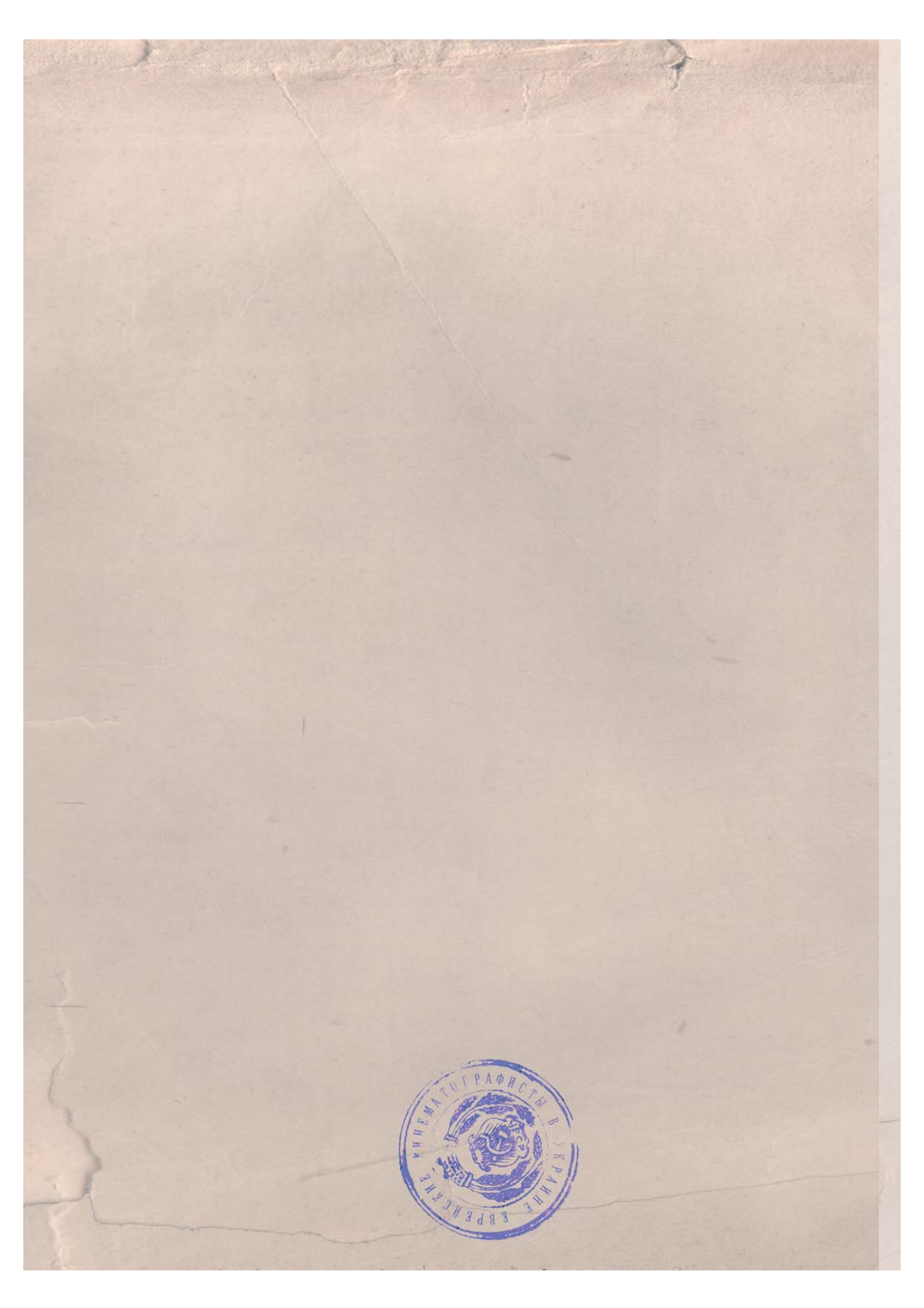
В дальнейшем Роому приходилось работать с оглядкой, и это сказалось на самобытности его режиссерского стиля. На Киевской

киностудии режиссер снял еще два фильма, появление которых было обусловлено международной политической ситуацией. Первый — «Эскадрилья № 5» — рассказывал о будущей войне Советского Союза с фашистской Германией, а второй — «Ветер с Востока» — о вступлении советских войск в Западную Украину в 1939 году.

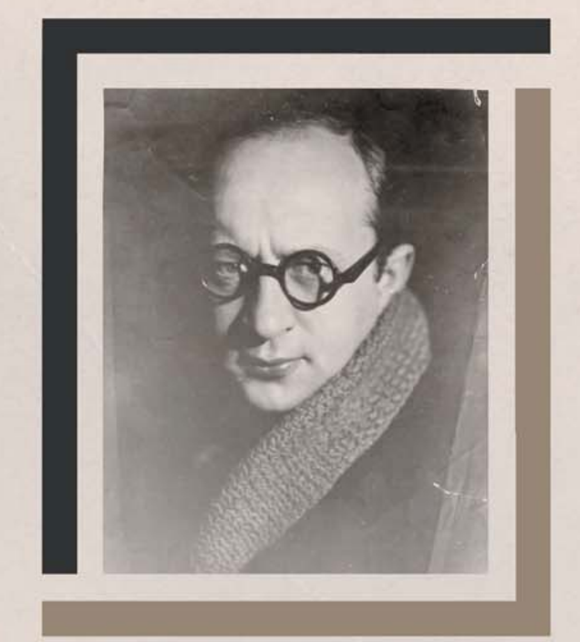
Показательно, что в этом фильме, события которого разворачиваются в маленьком западноукраинском городке Лентовня, даже на втором и третьем планах нет никакого намека на еврейский типаж, хотя известно, что в местечках бывшей польской провинции евреи составляли значительную часть населения.

Впрочем, к этому времени о еврейской теме в украинском кино уже не принято было вспоминать.




ЕВРЕЙСКИЕ КИНЕМАТОГРАФИСТЫ В УКРАИНЕ

Григорий Львович Рошаль — один из прижизненно признанных классиков советского кино, Народный артист СССР, лауреат Государственных премий, он снял на различных студиях страны 24 художественных фильма.



Три из них были связаны с еврейской тематикой и относились к раннему периоду творчества режиссера... Первый — «Его Превосходительство», или «Гирш Леккерт», Рошаль поставил на студии «Белгоскино» в относительно либеральный по отношению к еврейской теме промежуток времени. В 1927 году Гирш Леккерт — еврей-сапожник, стрелявший в виленского губернатора, все еще числился в героях рабочего движения, хотя на самом деле был не марксистом, а членом БУНДа (еврейской социал-демократической партии). Спустя всего два года постановка

БЕЛГОСКИНО

БЛИЖАЙШИЕ ВЫПУСКИ КАРТИН СОБСТВЕН. ПРОИЗВОДСТВА

„ЕГО ПРЕВОСХОДИТЕЛЬСТВО“

(Посвящена памяти ГИРШИ ЛЕККЕРТА).

сценарий В. СТРОЕВОЙ и С. РОШАЛЬ
по материалам ДОЛГОПОЛЬСКОГО

Режиссер Г. РОШАЛЬ. Оператор Н. КОЗЛОВСКИЙ. Худож. МАХЛИС

В основных ролях — генерал-губернатора ФОН-ВАЛЬ и РАВВИНА
Засл. артист МХАТ Л. М. ЛЕОНИДОВ
М. СИНЕЛЬНИКОВА, Т. АДЕЛЬГЕЙМ, УНЛАШ, НЕНИКОВ и другие.

„ОКТЯБРЬ и БУРЖУАЗНЫЙ МИР“

Режиссер - мультипликатор Арнольд НАЙДИЧ.
Художники: К. К. ПАРХОМЕНКО, Б. А. МИРОНОВ, Б. В. ШУБИН.

Его превос

производст

режиссер
оператор
ху

...ельство

...осКино

...шаль
...ловский
...аопостановщик
...хлис.

...ных
...ях:
... арт.
...т"а.
...идов,
...и Радвина/
... арт.
...театра
...овцев,
...икова,
...тейм.

фильма с таким главным героем была бы невозможна.

Третий — «Семья Оппенгейм» — режиссер снимал на киностудии «Мосфильм» в 1938 году. Судьба этой картины сложилась благополучно, поскольку она являлась экранизацией романа уважаемого советскими властями немецкого писателя Л. Фейхтвангера, к тому же еврейская тема в «Семье Оппенгейм» была только производной от другой, более важной в тот период антифашистской темы.

Второй свой фильм из еврейской жизни — «Человек из местечка» Григорий Рошаль снимал в 30-м году на Одесской киностудии. Период работы над фильмом пришелся на переломный политический момент советской истории. Изменения происходили во всех сферах жизни страны: идеологии, экономике, национальном вопросе. Закладывались основы централизованного управления будущей советской империи. В союзных республиках сменялось партийное руководство, отменялись любые проявления национальной автономии. В Украине последствия этих политических перемен были особенно ощутимы. Они докатились и до бывшей «черты», все еще сохраняющей последние остатки своих национальных и культурных традиций еврейской Атлантиды.

Очевидно, идеологическое давление на ВУФКУ, находившееся на грани ликвидации, было столь велико, что авторам пришлось с явным перебором отразить в фильме все требования «политического момента». Сюжет картины фактически представлял собой антологию коллизий, которые позднее, в середине и конце тридцатых годов, стали основой для целого ряда советских фильмов. Здесь и предательство близкого человека, изменившего революционному долгу, и тлетворное влияние НЭПа, и перелом в сознании маленького человека, и его карьерный рост до высокого уровня, и, наконец, советское решение еврейского вопроса. Все эти коллизии, собранные в одном фильме, не могли не сказаться на его цельности и достоверности.

Возможно, первоначальный замысел авторов сценария Г. Рошаля и В. Строевой, супруги и постоянного соавтора режиссера, не предполагал столь жесткого и драматичного развития сюжета. История о том, как симпатичный парень, подмастерье из местечка, стал руководителем советского предприятия, по идее должна была нести в себе заряд социального оптимизма. Первоначальное рабочее название сценария и фильма «Мечтатель» не противоречило краскам, утепляющим образ главного героя, даже некоторой его эксцентричности. В фильме с таким названием речь могла бы идти о человеке, который многого добился и наверняка свои мечты сделает реальностью.

Затем в процессе съемок фильм стал называться «Разрез эпохи». Для практики советского кино это означало, что перед авторами поставили задачу укрупнить масштаб событий, а фигуру главного героя сделать более значительной и серьезной. По поводу «Разреза эпохи» украинская «Кіно-газета» писала, что «фильм показывает жизнь еврейского местечка от мировой войны до наших дней, рост его здоровых сил и отмирание трухлявых, ортодоксальных слоев». (1)

В итоге фильм Рошаля получил название «Человек из местечка». Очень важное обстоятельство — у фильма появилась адресность. Стало ясно, для какой аудитории он предназначался в первую очередь. В то время на

территории Украины в местечках проживало более миллиона евреев, и в названии было прямое указание на то, что герой фильма один из них, обычный парень из «штетла». Однако развитие сюжета вносило в привычный образ новое содержание. Один из многих, но уже не такой, как прежде.

Безусловно, режиссера не могло не беспокоить то, как воспримет образ еврея-комиссара зрительская аудитория, прежде всего еврейская. Выбор исполнителя главной роли был для Рошаля стратегическим шагом. Актер, которому предстояло сыграть Давида Горелика, должен был обладать незаурядным личным обаянием, позволяющим ему «утеплить» и очеловечить жесткие поступки комиссара. Было также желательно, чтобы этот актер пользовался доверием и уважением еврейского зрителя, оказался для него «своим». Не мог режиссер не учитывать и возможный интерес к личности исполнителя главной роли за рубежом, поскольку «Человек из местечка», как и все остальные еврейские фильмы ВУФКУ, предназначался не только для внутреннего проката. Нет сомнений в том, что весьма важной в политическом плане акцией была демонстрация изменений в сознании советского еврейства перед соплеменниками в Америке и Европе.

Выбор, который сделал Рошаль, можно считать идеальным. Давид Горелик стал первой ролью в кино известного театрального артиста Вениамина Зускина.

К тому времени Зускин уже несколько лет был постоянным сценическим партнером Соломона Михоэлса и, наряду с ним, творческим лидером Еврейского камерного театра, который в 1919 году начал свою деятельность в Петрограде, а затем, в начале двадцатых, перебрался в Москву и быстро завоевал признание публики благодаря поискам яркой театральной формы и новаторскому осмыслению национальной специфики еврейской драматургии. Две роли Зускина — Бен-Акиба в спектакле «Уриэль Акоста» (1919) и Шут в «Короле Лире» (1935) — это два полюса, между которыми пролегает творческий путь театра от ученического периода до поры зрелости.

В 1925 году ГОСЕТ (Государственный еврейский театр) совершил гастрольную поездку по Белоруссии и Украине, где проживала значительная часть еврейского населения страны Советов. В Украине гастроли проходили параллельно со съемками фильма «Еврейское счастье», в котором практически все роли исполняли артисты театра. Поэтому труппа побывала на местах съемок в Виннице и Одессе, а завершила гастроли в Киеве. Спектакли ГОСЕТа вызвали

„Мрійник“

Режисер Г. Рошаль ставить за сценарієм С. Рошаль та В. Строевої фільм „Мрійник“ про клясове переродження людини на тлі війни та революції. Оператор М. Бельський, художник І. Шпі-

нель. У фільмі грають: Ніна Лі, Зуський, М. Надемський, С. Петров, С. Свашенко, С. Шагайда.

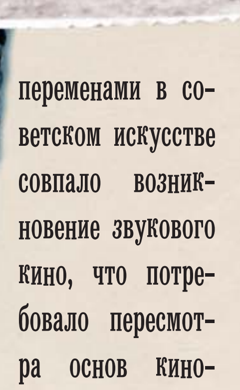
здесь огромный интерес не только у еврейской, но и украинской интеллигенции. На память о днях, проведенных в Киеве, труппа Еврейского театра сфотографировалась на берегу Днепра. После этих гастролей популярность ведущих артистов театра и, конечно же, Вениамина Зускина у обитателей еврейской Атлантиды была огромной.

Кроме того, незадолго до съемок «Человека из местечка», с декабря по апрель 1928 года ГОСЕТ гастролировал в Европе — побывал в Бельгии, Голландии, Франции, Германии и Австрии. Гастроли показали, что национальный еврейский театр может отвечать всем требованиям современного сценического искусства.

Во Франции артисты труппы встретились с Марком Шагалом — художником, стоявшим у истоков Еврейского камерного театра.

В 1921 году Шагал оформил «Вечер Шолом-Алейхема» — один из первых спектаклей театра. Спустя семь лет еще не запрещалось признавать, что «Шагал наложил резкий отпечаток не только на стиль шолом-алейхемовских миниатюр, но и на стиль последующих постановок. Его влияние сказалось не только в декорациях, гриме и костюме, но и в пластике и в жесте актеров московского ГОСЕТ». (2)

Успех европейских гастролей еврейского театра превзошел все ожидания. Игра его ведущих артистов получила высокую оценку публики и прессы. Эти гастроли также приобрели политическое значение, поскольку в Европе в то время уже набирал силу фашизм и открытое выражение зрительских симпатий к ГОСЕТу было актом поддержки демократических ценностей.



Помимо всех этих весьма существенных причин, обусловивших приглашение Вениамина Зускина на главную роль в фильме «Человек из местечка», была еще одна, пожалуй, самая важная — творческая.

1930-й стал переломным не только в общественно-политической жизни страны, но и в искусстве. В театре, живописи, литературе в качестве нормативной эстетики повсеместно утверждался единый реалистический стиль. С радикальными переменами в советском искусстве совпало возникновение звукового кино, что потребовало пересмотра основ кинодраматургии, режиссуры, принципов монтажа недавнего «великого немого». Возникла необходимость перехода от режиссерско-изобразительных решений при создании образа человека к актерскому перевоплощению.

Рошаль снимал «Человека из местечка» как немой фильм, но, будучи достаточно чутким художником, не мог не почувствовать назревающих в кинематографической поэтике перемен, в первую очередь относящихся к возрастанию роли человека в сюжете, к построению

образа главного героя. Ему был необходим исполнитель, обладающий достаточным уровнем мастерства для того, чтобы убедительно выстроить психологический рисунок роли Давида Горелика. По театральным работам Рошаль, несомненно, знал Зускина как актера широкого диапазона, способного наделить своего героя внутренней силой, человеческим обаянием и чувством юмора.

Даже по описанию сюжета заметна некоторая эклектичность «Человека из местечка», свойственная большинству картин переходного периода. В первой его половине, где показаны события Первой мировой, революции, гражданской войны, используются способы построения образа героя, типичные для киноэпоса немого периода, а во второй части фильма просматриваются зачатки психологической драмы, которая уже через несколько лет утвердится как один из основных жанров кино звукового.

Впрочем, что касается содержания «Человека из местечка», то мы вынуждены продвигаться по пути предположений и гипотез, поскольку фильм не сохранился и тем более не сохранился его сценарий. Московская пресса, всегда с удовольствием критиковавшая продукцию ВУФКУ, обошла «Человека из местечка» молчанием.

Несколько отзывов о фильме Рошаля опубликовали американские газеты, когда в 1931 году он демонстрировался в Нью-Йорке под названием «Евреи на войне». Кроме того, сохранились надписи, которые обычно в немых картинах связывали между собой сцены и эпизоды. В значительной степени в них отражены кульминационные моменты действия «Человека из местечка».

В экспозиции фильма подмастерье портного Давид простился с любимой девушкой Ривеле и отправился на фронт. В надписях к этому эпизоду есть авторское резюме: «Так окончился сентиментальный местечковый роман».

Добавим, что вместе с ним закончилась и лирическая тема фильма. Авторы не отвели Давиду Горелику времени для любви. Его ждали более серьезные дела. На фронте Горелик отличился — взял в плен немца. Когда присмотрелся, оказалось, что это — еврей, к тому же знакомый, торговавший сукном коммивояжер из Брод — Соломон Штрамбрант.

Авторы сценария использовали в данном случае достаточно типичную ситуацию. В годы Первой мировой более миллиона евреев было мобилизовано в русскую, немецкую и австрийскую армии. Они участвовали в боях по обе стороны фронта, и случалось так, что стреляли друг в друга. На этот раз обошлось, Давид и Соломон стали друзьями.

Началась революция. Немецкие и русские солдаты отказывались продолжать войну. Давид Горелик был среди тех, кто кричал: «Бей золотопогонников!», т.е. офицеров. Это привело его, а заодно и Соломона в Красную Армию. В 1919 году друзья стали комиссарами. В голодное и холодное время Гражданской войны все продукты из города, где работали Давид и Соломон, отправляли на фронт. Но Соломон нарушил приказ. Наверное, сработала национальная страсть к «гешефтам». Коечто он все-таки на фронт не отправил. Более того, устроил банкет в опере, где развлекался с актрисами. Когда об этом узнал Горелик, он расстрелял своего друга. Их последний разговор приведен в надписях к фильму:

— За откровенное нарушение приказаний,

— За превышение власти,

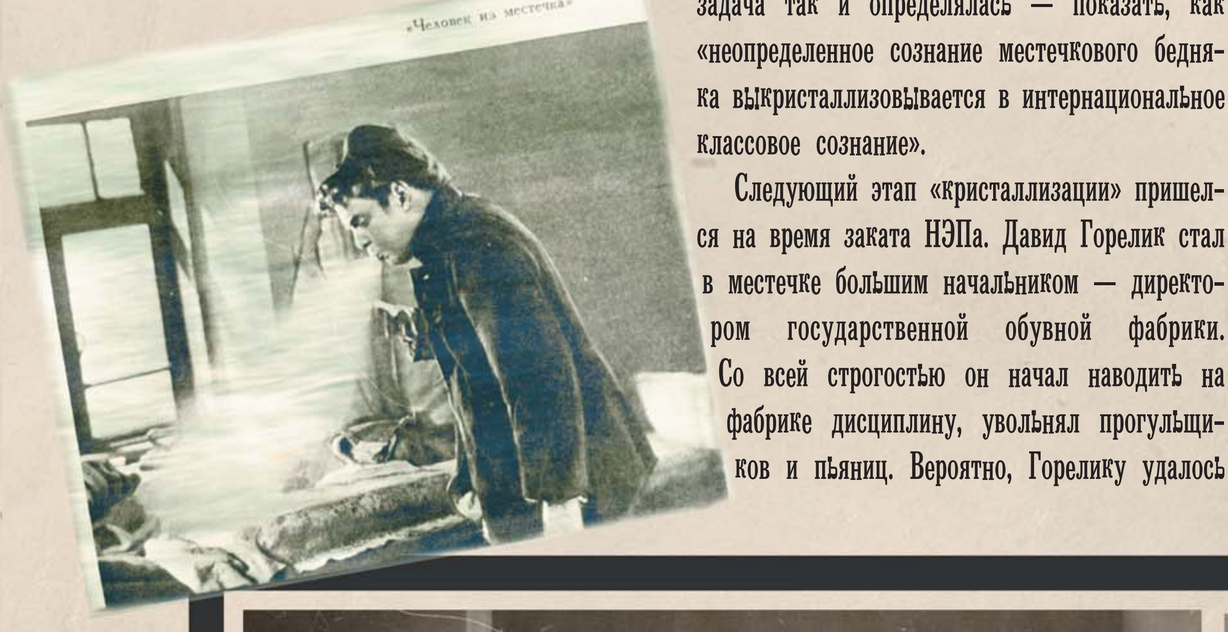
— За использование служебного положения, постановили:

— Присудить Соломона Штрамбранта...

— Нехорошо, Горелик.

— А разве хорошо, Штрамбрант...

— И ты будешь стрелять в меня, Горелик?



— А разве не надо стрелять? Надо стрелять в тебя, Штрамбрант...

Жестокий поступок главного героя должен был продемонстрировать зрителям качественные изменения в его образе. Дореволюционный Горелик спас еврея, а советский Горелик убивал классового врага. В кратком либретто окончательного варианта фильма его главная задача так и определялась — показать, как «неопределенное сознание местечкового бедняка выкристаллизовывается в интернациональное классовое сознание».

Следующий этап «кристаллизации» пришелся на время заката НЭПа. Давид Горелик стал в местечке большим начальником — директором государственной обувной фабрики. Со всей строгостью он начал наводить на фабрике дисциплину, увольнял прогульщиков и пьяниц. Вероятно, Горелику удалось

поднять производство, поскольку он разорил конкурентов — частную мастерскую «Парижский шик» братьев Шульманов. Разоренные братья решили устроиться на фабрику. Между ними и директором произошел такой разговор:

— Дай работу.

— Ты ведь свой.

— Ты еврей.

— Тут нет своих.

— Приму в порядке очереди... через биржу труда.

Далее в надписях к фильму подводился нравственный итог этой ситуации и, надо полагать, от имени героя излагалась партийная позиция по еврейскому вопросу:

— Может быть, Горелик и прав, но что же все-таки делать местечковому бедняку?

— Втянуть в тяжелую индустрию, организовать переселение на землю...

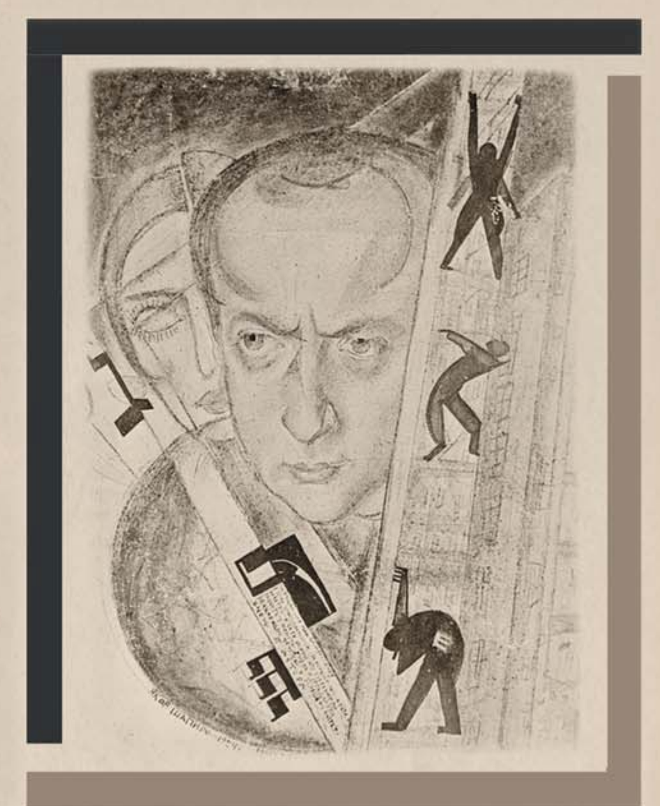
— Вот ближайшие задачи, поставленные партией.

— А с классовым врагом, еврей он или не еврей, борьба без пощады, без сожаления...

В финале фильма бескомпромиссного Давида Горелика убивали классовые враги. Но авторы снижали трагическую ноту жизнеутверждающими надписями:

— Умрет он или будет жить, дело не в этом. Тысячи, вырванные из местечковых болот, тысячи подобных ему не отступят в борьбе. В шеренгах пролетариата они пойдут на штурм старого мира, за новый интернациональный социалистический мир (из статьи о тов. Горелике)

Рецензент газеты «Нью-Йорк Таймс», который отозвался о Рошале как «режиссере с воображением и чувством юмора», похвалил первую, военную часть картины, а вторую — современную совершенно справедливо назвал «неразбавленной пропагандой». По его мнению, в несколько сумбурном сюжете фильма содержалось «советское послание еврейству». (3)



Смысл этого послания был сформулирован в финальных надписях фильма с предельной ясностью:

— Нам ничего не страшно.

— От земли.

— От заводов.

— Растет новое поколение

— Старому местечку конец.

Это была не угроза. Это был приговор.

Главрепертком картину принял с поправками. Цензоры отнеслись к «Человеку из местечка» настороженно: «Картина вызывает сомнение в отношении правильности постановки еврейского вопроса...». В чем был смысл этих сомнений, цензура не прояснила. Поправки дали только «по линии надписей» и сокращению

батальных сцен, «имеющих пацифистский характер».

В книге воспоминаний «Моя жизнь» Рошаль обошел вниманием период работы, связанный с ВУФКУ и фильмом «Человек из местечка». А может быть, написанный им текст сократила редактура, поскольку в то время не к лицу было постановщику биографических фильмов «Академик Иван Павлов», «Мусоргский», «Римский-Корсаков» и одной из самых популярных экранизаций советской классики «Хождение по мукам» вспоминать о каком-то фильме, героем которого был провинциальный еврейский подмастерье.

Между тем в архиве Григория Львовича сохранилась фотография из фильма «Человек из местечка», на которой режиссер написал: «Моя любимая картина». Возможно, эти слова относились не к результату, а к процессу съемок картины, которые проходили в Украине в пределах бывшей «черты». Или эти места и типажи напомнили режиссеру белорусское местечко Новозыбков, в котором он вырос, хедер, в котором он учился, а сцены, зафиксированные камерой, увы, стали для него прощанием с временами детства. А может быть, Рошалю был дорог его герой — Давид Горелик, симпатичный еврейский парень с трагической судьбой.

Тридцатые годы стали временем упадка еврейской национальной культуры, религии и, соответственно, временем ускоренной и насильственной ассимиляции советских евреев. Кинохроника тех лет сохранила кадры, на которых трудящиеся евреи приветствуют закрытие синагоги, приуроченное как раз к празднику Пасхи... Рошаль, как бы мы ни относились сегодня к пропагандистскому запалу «Человека из местечка», зафиксировал в своем фильме предчувствие трагических для еврейской Атлантиды событий. И это предчувствие касалось прежде всего необратимых изменений в сознании людей.

Моя любимая картина

Человек из местечка 1929–1930

Ведь, по сути дела, Рошаль в своем фильме открыл новый социальный тип, известный нам в дальнейшем уже не по экрану, а по жизни — еврея, сменившего веру отцов на идеи всемирного братства трудящихся и фанатично им преданного. Таких евреев, как Давид Горелик, верой и правдой служивших советской власти, было немало.

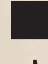
Скорее всего, потому, что власти приняли фильм Рошаля прохладно, Зускин в тридцатые годы, к счастью, избежал печальной участи и не стал официально утвержденным раз и навсегда «положительным евреем» советского кино. Более того, актеру удалось в этот период сыграть роли разноплановых и неоднозначных еврейских персонажей.

Среди них небольшой по объему, но яркий образ конторщика Арье в одном из лучших фильмов из еврейской жизни «Граница», который был поставлен режиссером Михаилом Дубсоном на студии «Ленфильм» в 1935 году. Фильм рассказывал о безысходной жизни обитателей местечка в той части бывшей Атлантиды, которая отошла к буржуазной Польше. Явно комедийной должна была стать роль Зускина в фильме «Последний извозчик». К сожалению, режиссеру Хоне Шмаину не удалось завершить съемки. Фильм был закрыт, сохранилась только фотопроба к нему, представляющая уникальный актерский дуэт Вениамина Зускина и Фаины Раневской.

По воле обстоятельств случилось так, что Зускин, сыгравший в «Человеке из местечка» роль «еврея будущего», через несколько лет создал образ «еврея прошлого». В 1935 году на экраны страны вышел фильм «Искатели счастья». Его снял режиссер Владимир Корш-Саблин на студии «Белгоскино», которая после закрытия ВУФКУ стала главным поставщиком «еврейских» фильмов для советских зрителей.

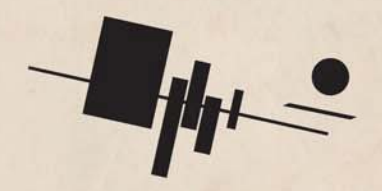
«Искатели счастья» рассказывали о первых еврейских переселенцах в Биробиджан. С песнями и танцами будущие евреи-колхозники ехали осваивать болотистые земли Дальнего Востока. На самом деле ехали в добровольную ссылку, куда вслед за ними чуть было не отправились пятнадцать лет спустя и все остальные евреи Советского Союза. Уже в самом названии этой картины — «Искатели счастья» была заложена перекличка с другой, снятой на десять лет раньше, популярной картиной «Еврейское счастье».

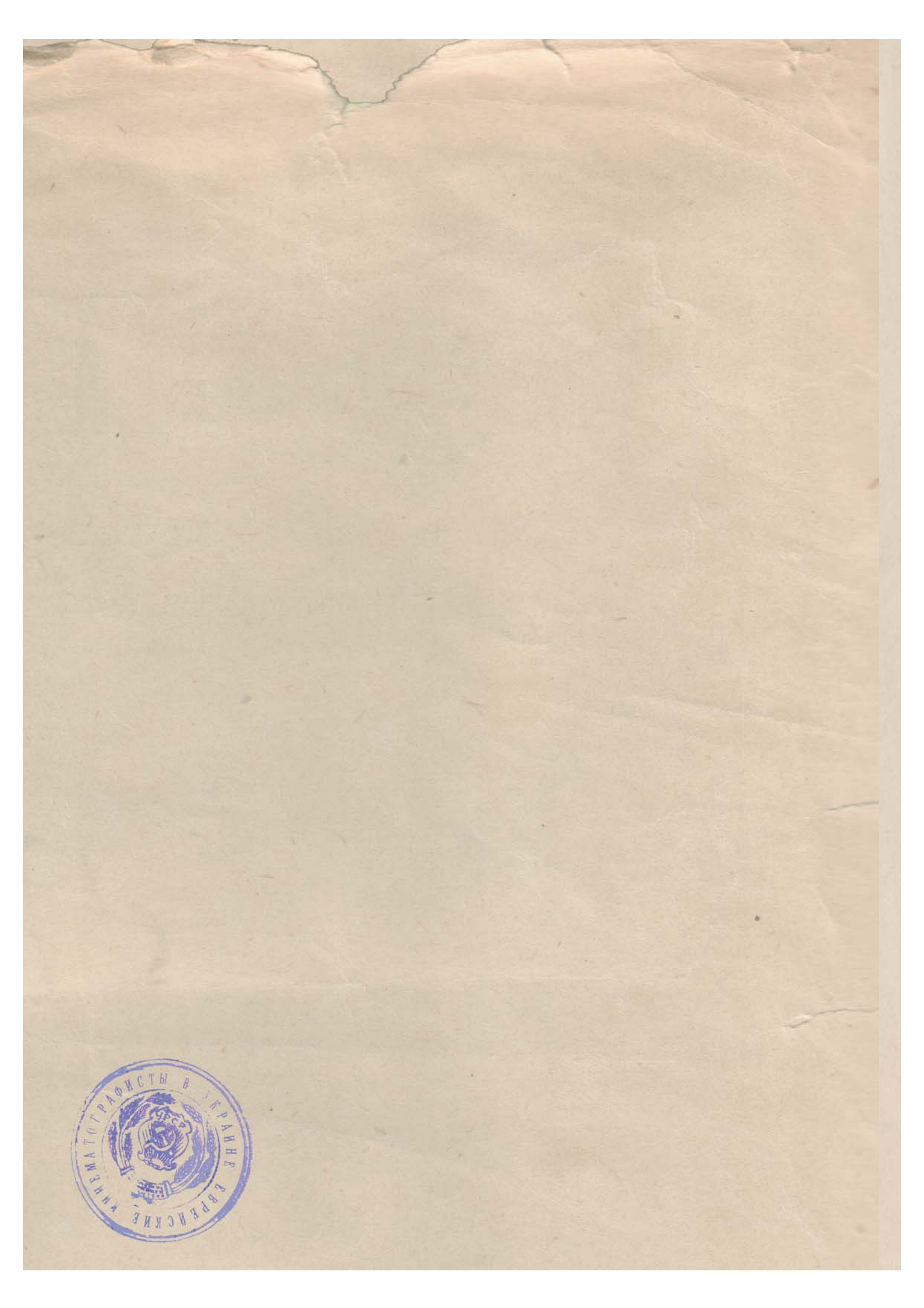
Был в «Искателях счастья» и свой «человек воздуха» — Пиня Копман. Поскольку фильм имел успех в прокате, то по образу Пини Зускин в основном и запомнился широкой зрительской аудитории. Рисунок его роли чем-то напоминал главного героя «Еврейского счастья» Менахема-Менделя. Не случайно исполнитель этой роли и постоянный партнер Зускина на сцене ГОСЕТа Соломон Михоэлс был консультантом «Искателей счастья». Но в отличие от Менахема-Менделя — органичного персонажа для местечковой среды, Пиня Копман в атмосфере советских трудовых будней оказался «чуждым элементом». В «Искателях счастья» это подчеркивалось прежде всего тем, что Пиня перебрался в Союз из буржуазной Польши. У нас, мол, за годы советской власти такие несознательные евреи повывелись. Обаятельный Пиня, как выяснялось по ходу сюжета, был безобидным только



с виду, а на самом деле оказался способным на уголовное преступление, убийство и даже измену Родине. Конечно же, его совершенно справедливо арестовывали доблестные сотрудники НКВД. Интересно только, куда они могли сослать бедного еврея из Биробиджана?

История Пини Копмана показывала, что советские идеологи хотели бы дискредитировать «человека воздуха», развенчать его и отправить на свалку истории вместе с еврейским фольклором, литературой и национальными традициями. Помешал это сделать талант Зускина. Его персонаж выглядел естественным и живым по сравнению с безликими евреями-колхозниками. Пиня Копман вызывал сочувствие уже потому, что в атмосфере массового идиотизма оставался самим собой, большим ребенком, способным на ошибки. Виновен был не он, а историческая ситуация. Выжить в безвоздушном пространстве советского режима «человек воздуха» оказался не в состоянии. Пересматривая «Искателей счастья» сегодня, многое понимаешь и оцениваешь иначе, чем предполагали те, кто в тридцатые годы программировал этот фильм.



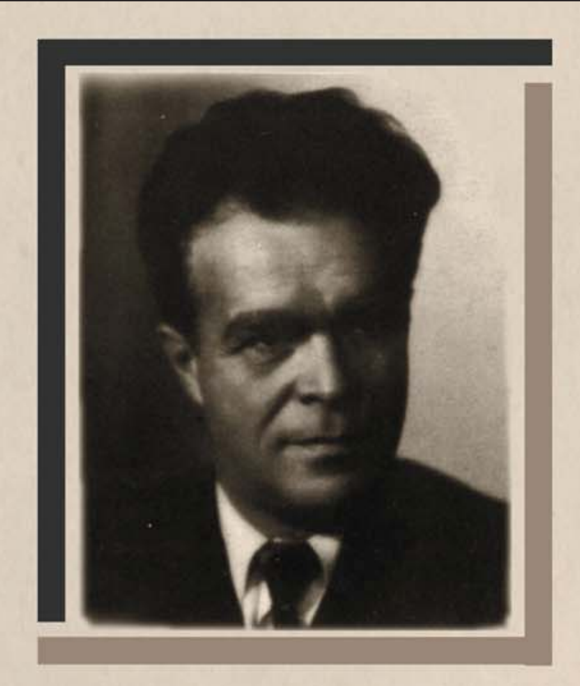

ЕВРЕЙСКИЕ КИНЕМАТОГРАФИСТЫ В УКРАИНЕ
УССР

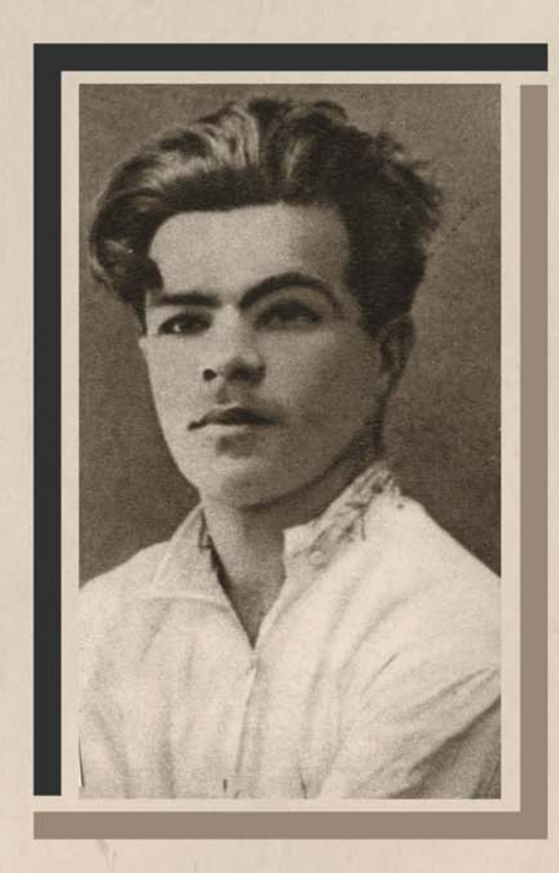
В начале июня 1941 года на Киевской киностудии кинорежиссер Марк Донской приступил к постановке фильма по мотивам популярного романа Николая Островского «Как закалялась сталь». Донской приехал в Киев из Москвы уже с репутацией мастера режиссуры. Широкую известность в Союзе и за рубежом ему принесла снятая в тридцатые годы кинотрилогия «Детство Горького», «В людях», «Мои университеты».

Во время работы над горьковской трилогией сформировался авторский стиль Донского — реализм, в котором сочетались жесткая правда и лирический, поэтический порыв. (1) Донской был одним из первооткрывателей кинематографического «романного» сюжета. Он создавал на экране ощущение свободного, естественного течения жизни и развития человеческих характеров.

Под влиянием горьковской прозы определились этические принципы режиссера, которые он последовательно отстаивал всем своим творчеством. Донской называл «генеральной личной темой» совокупность идей, чувств, образов, связанных с жизненным опытом художника. Такой генеральной темой для него стала любовь к человеку и утверждение человеческого достоинства. (2)

Материал романа «Как закалялась сталь» был хорошо знаком режиссеру и в чем-то перекликался с его биографией. Марк Семенович Донской родился в 1901 году в бедной еврейской семье. Его





детство прошло в маленьком провинциальном городке.

В юности он присоединился к революционному подполью. В годы Гражданской войны в Крыму его арестовали белогвардейцы, и десять месяцев он провел в тюрьме. Здесь Донской встретил мужественных людей, которые учили его жизни. Впоследствии он написал об этом книжку новелл «Заключенные» и свой первый сценарий «Последний оплот».

Кроме того, в 1941 году предчувствие неминуемой войны с гитлеровской Германией уже витало в воздухе. Не случайно режиссер отобрал для экранизации те главы романа, в которых была описана борьба подпольщиков и партизан с немцами, оккупировавшими Украину в 1918 году. Вполне закономерно также, что Донской, всегда уделявший особое внимание национальным особенностям характеров и достоверности бытовой среды, решил снимать «Как закалялась сталь» на Киевской киностудии с участием украинских актеров.

Съемки фильма были прерваны войной. В августе 1941 года Киевскую киностудию — творческих работников, администрацию, технические службы вместе с частью съемочного оборудования эвакуировали в Ашхабад, где Донской продолжил работу над фильмом, сближая события Гражданской и Отечественной войны. Картина вышла на экраны в 1942 году. Ее посмотрели десятки тысяч солдат и офицеров, которые направлялись на фронт сразу после сеанса.

«Как закалялась сталь» стала первой частью трилогии Донского о народном сопротивлении немецким оккупантам. Второй фильм трилогии — «Радуга» был снят по одноименной повести Ванды Василевской, написанной прямо по горячим следам недавних событий.

Главная героиня фильма — простая украинская крестьянка Олена Костюк ушла в партизаны, когда немцы захватили село. Но вскоре ей пришлось тайно вернуться домой, чтобы родить ребенка. Староста-предатель выдал Олену врагам. Немецкий офицер убил ее ребенка, она выдержала нечеловеческие пытки, но не выдала врагам своих товарищей-партизан. В «Радуге» трагедия Олены Костюк не была отделена от других жизненных реалий, не менее страшных и жестоких. Она представляла собой лишь частицу жертв и страданий жителей украинского села в условиях фашистского террора.

Морозную зиму 1941 года Донскому пришлось снимать летом 1943 года в сорокаградусную жару. Деревня Новая Лебедивка была построена на поле Ашхабадского стадиона. Пуховые одеяла, соль и нафталин, которыми покрывали землю, заменяли снег. Выдающаяся украинская актриса Наталья Ужвий, сыгравшая в «Радуге» главную роль, вспоминала, что съемки фильма проходили мучительно. Цена жизненной правды была очень высока, и Донской боролся за нее с непримиримостью настоящего бойца. Однажды режиссер воскликнул:

«Стоп! Стоп!» и неожиданно прервал съемки. Был хороший дубль, и все в недоумении остановились, а он подбежал к декорации обгоревшей русской печки. На ней висела новенькая занавеска! Марк Семенович не стал разбираться, кто виноват в этом творческом браке. Он выхватил из кармана спички и поджег злополучную занавеску. Через минуту вспыхнула вся деревянная декорация. (3)

Но и после этого случая Донской был неумолим, по нескольку раз переснимал материал, добиваясь высокой степени достоверности, требовал от актеров, игравших фашистских солдат и офицеров, истинного проявления жестокости.

Во время работы над фильмом режиссер побывал в первых освобожденных от немцев селеньях Подмосковья, встречался с людьми, которые жили на оккупированных территориях. Впечатления от увиденного и услышанного помогли ему передать на экране глубину народной трагедии. Человеческие характеры раскрывались в фильме в ситуациях, «пограничных» между жизнью и смертью. Жесткий, порой беспощадный реализм при изображении этих ситуаций потрясал своей трагической обыденностью и ломал привычные для того времени представления о возможной степени изображения жестокости на экране. Нового уровня экранной правды о войне требовал сам жизненный материал. Не показав жертв, понесенных нашим народом, режиссер не смог бы передать всю силу и мужество его сопротивления врагу.

В то нелегкое для страны время, когда тоталитарная власть была вынуждена обратиться к народу со словами «Братья и сестры!», идеологическое давление на киноискусство несколько снизилось. Во всяком случае, Донскому удалось избежать плакатности и пропагандистских штампов,

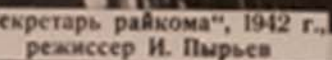
„Нашествие", 1944 г., режиссер А. Роом

„Радуга", 1944 г., режиссер М. Донской

А. Роом

М. Донской

В годы Великой Отечественной войны героические подвиги воинов Советской Армии, гениальная стратегия генералиссимуса Сталина, самоотверженный труд советских людей в тылу были отражены в замечательных художественных фильмах „Радуга", „Русские люди", „Непокоренные", „Секретарь райкома", „Она защищает родину" и в ряде других



„Секретарь райкома", 1942 г., режиссер И. Пырьев

„Она защищает родину", 1943 г., режиссер Ф. Эрмлер

обязательных для первых советских фильмов о войне. Не показана в «Радуге» и руководящая роль партии, что избавило ее сюжет от придуманных коллизий.

«Радуга» вышла на экран в 1944 году, и вскоре создатели фильма стали получать тысячи писем с передовой, из госпиталей, из городов и сел, только что освобожденных от врага. Письма говорили о том, что фильм выразил глубинные чувства народа.

«Радуга» получила признание как один из самых значительных фильмов военного времени и за пределами страны. Картина потрясла американского зрителя, который никогда не видел такую войну ни в жизни, ни на экране.

Марк Донской вспоминал: «Однажды я узнал, что американский посол в Москве попросил у советского правительства отправить копию фильма «Радуга» президенту Франклину Рузвельту. У нас с большим уважением отнеслись к этой просьбе. Через некоторое время посол сообщил, что получена телеграмма от президента на мое имя: «В воскресенье в Белом доме смотрели присланный из России фильм «Радуга». Я пригласил профессора Чарльза Болена переводить нам, но поняли картину и без перевода. Она будет показана американскому народу в подобающем ей величии, в сопровождении комментариев Рейнольдса и Томаса.

Франклин Рузвельт». (4)

Донской не написал о том, что эта история имела продолжение, которое стало кинематографической легендой. Режиссер получил приглашение от американского президента посетить США во время премьеры «Радуги», но из Кремля последовал ответ, в котором говорилось, что Донской приехать не сможет, так как очень занят постановкой нового фильма на Киевской киностудии.

Конечно же, власти не захотели выпустить режиссера в Америку, но они не солгали в главном. Донской в августе 1944 года действительно работал на Киевской киностудии над завершающим фильмом своей военной трилогии «Непокоренные» по одноименной повести Бориса Горбатова.

Для Донского этот фильм был как бы продолжением «Радуги» и ее главной темы — стихийного сопротивления врагу простых, совсем не героических людей. Как известно, фашистская машина подавления делала все, чтобы под страхом смерти унизить человека, сломить в нем волю к сопротивлению, превратить в скота. Своими военными фильмами Донской бросал вызов расовой теории и практике фашизма — его герои всегда одерживали моральную победу над врагом и сохраняли человеческое достоинство.

Старый рабочий Тарас Андреевич Яценко из повести «Непокоренные» не был ни партизаном, ни подпольщиком. Его сопротивление врагу носило, скорее, символический характер, оно проявлялось в молчаливом неприятии нового порядка, в саботаже его нововведений. Присущие Тарасу

доброта и порядочность не могли не вызвать в его душе вполне оправданной ненависти к оккупантам, сочувствия и сострадания к их жертвам.

Одной из таких жертв был доктор Арон Давидович Фишман, лечивший всех детей и внуков Тараса. Старый рабочий стал невольным свидетелем последнего прохода евреев через город и потом прятал у себя в доме еврейскую девочку. Но тема Катастрофы не занимала в повести значительного места, представляя собой лишь эпизод периода оккупации.

Донской приехал в Киев спустя восемь месяцев после освобождения города, и в его первые киевские впечатления вплелась трагедия Бабьего Яра. О массовом уничтожении немцами еврейского населения Киева было известно задолго до того, как в город вступили советские войска. По свидетельству писателя Бориса Полевого, военные корреспонденты, которые вошли в пылающий Киев с первыми советскими частями, сразу же поехали в Бабий Яр. «О нем мы слыхали за эти годы войны предостаточно, но нужно было увидеть все самим». (5)

Нет сомнений в том, что Донской также побывал на месте расстрела — иначе было бы невозможно воспроизвести на экране с такой точностью и рельеф местности, и масштабы трагедии.

Вероятно, Донской видел хроникальные кадры, которые снимали в ноябре 1943 года в Бабьем Яру украинские документалисты — среди них были близкие друзья режиссера, и он просто не мог не знать о проведении съемок для Чрезвычайной комиссии по расследованию преступлений на оккупированных территориях. Одним из тех, кто находился на месте съемок при вскрытии Бабьего Яра и отвечал за их организацию, был главный редактор «Укркинохроники» Зиновий Роднянский. В доме Роднянских Донской был частым гостем во время подготовительного периода и съемок «Непокоренных». Можно предположить, что первые представления о подлинных масштабах трагедии сложились

у Донского на основании бесед с Роднянским, которые всегда проходили при закрытых даже от родных и близких дверях. (З. Роднянский)

Кроме того, всех известных в те дни свидетелей трагедии Бабьего Яра начала фиксировать на пленке съемочная группа А.П. Довженко для фильма «Победа на Правобережной Украине». (6) Эти материалы в картину так и не вошли, но вполне вероятно, что Донской получил возможность их просмотреть.

Известно, что съемочная группа «Непокоренных» неоднократно встречалась с жителями города, пережившими оккупацию, и эти встречи также помогли Донскому получить достаточно полную информацию о том, что происходило в Киеве накануне и после 29 сентября 1941 года. (7)

Как мы полагаем, эмоциональное потрясение от посещения Бабьего Яра, от встреч со свидетелями трагедии побудило Донского выдвинуть на первый план в «Непокоренных» тему Катастрофы. На основе сцен, которые содержались в повести, и документальных материалов режиссер выстроил в сценарии небольшую по объему, но подробно разработанную сюжетную линию. Одной из ее составляющих была дружба людей разных национальностей — Арона Давидовича Фишмана и Тараса Андреевича Яценко.

Донской пригласил на роли Тараса Яценко и доктора Фишмана замечательных артистов Амвросия Бучму и Вениамина Зускина. Благодаря их таланту и мастерству выписанные в сценарии образы получили необходимую человеческую значительность и достоверность. В эпизодах, связанных с темой Катастрофы, проявились также лучшие черты, присущие режиссерскому стилю Донского, — психологическая глубина, тонкий лиризм и трагическая сила.

Фильм начинался сценой в доме Тараса Яценко. Здесь вся семья старого мастера и доктор Арон Давидович, который лечил его внучку. Девочка выздоравливала, и доктор был доволен. Зускин с первых минут своего появления на экране создавал образ интеллигентного и доброго человека, который пользуется всеобщей любовью и уважением за бескорыстие и самоотверженность.

Обычная бытовая сцена, если бы не одно обстоятельство — за окном слышны звуки приближающейся к дому Тараса канонады. Актеры — Бучма и Зускин играли сцену так, как будто бы ничего не происходит, и в то же время, вслушиваясь в разрывы снарядов, передавали ощущение тревоги, предчувствие надвигающейся беды. Тарас предложил доктору остаться, но Арон Давидович отказался. Слова доктора: «Порошки давайте три раза в день. Все идет хорошо... хорошо... Совсем хорошо», — приобретали и второй, горький смысл, не имеющий отношения к выздоровлению девочки.

Тарас вышел на улицу, чтобы проводить Арона Давидовича. В это время

совсем неподалеку разорвался снаряд. По мосту в город въезжали немецкие мотоциклисты. Тарас снова предложил доктору остаться, но тот опять отказался. Маленькая фигурка доктора поднялась на пригорок, окутанный дымом от недавних разрывов, направляясь навстречу своей судьбе... Зускин играл ее фатальную неизбежность уже в первой сцене, отделившей героев фильма от прежней мирной жизни.

После вступления в город немцев Тарас велел жене плотно закрыть ставни. Все, что там происходит, нас не касается, сказал он. «Непокоренные» сняты в сумеречной гамме, как будто луч света не проникает не только за закрытые ставни, но и на улицы города. Ни одного солнечного плана. Удушливая атмосфера оккупации. Тягостная жизнь в неволе.

Первая примета нового порядка — стихийный рынок — «барахолка», на которой жители города вынуждены продавать свои вещи. Тарас, проходя по рынку, случайно столкнулся с доктором. Арон Давидович держал в руках часы. К нему прижималась маленькая девочка — внучка. Тарас заметил на рукаве у доктора повязку с шестиконечной звездой — обязательное отличие обитателей гетто, отделяющее евреев от неевреев.

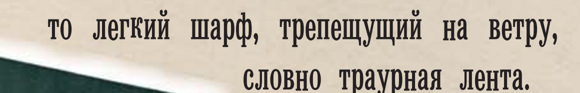
Бучма блистательно играл паузу, во время которой Тарас осознал, что

означает повязка со звездой, но после паузы разговаривал с доктором так, словно он ничего не заметил. Началась немецкая облава, толпа на рынке рассеялась. Тарас предложил Арону Давидовичу идти с ним, но доктор ответил: «Вам со мной нельзя, Тарас Андреевич, но вот внучка, самое дорогое, что у меня есть!». Тарас забрал девочку.

Отгородиться от оккупационного режима Тарасу не удалось. Немцы начали восстанавливать разрушенный завод. И ему пришлось под конвоем выйти на работу. Но все старые мастера, следуя примеру Тараса, решили выдать себя за чернорабочих. Догадавшись об этом, немецкий офицер убил одного из них.

Рабочие, которые шли за гробом товарища, невольно замедлили шаг. По улице, пересекая им дорогу, двигалась печальная процессия — старики, женщины, дети. Их охраняли гитлеровцы с собаками. Людей много, кажется, что этой колонне обреченных нет конца. Тарас заметил среди идущих Арона Давидовича и в пояс поклонился ему. «Это вы мне?» — удивился доктор. «Вам и мукам вашим!» — ответил Тарас. «Спасибо, человек!» — сказал Арон Давидович.

В этих словах звучала не только благодарность доктора. В них — весь Донской, его преклонение перед человеческим



мужеством и благородством. После тревожной сцены прохода евреев — неожиданный план: немецкий офицер, беззаботно прогуливаясь по склону оврага, сорвал и понюхал полевой цветок. Едва заметно взмахнул стеком. Резко ударила пулеметная очередь. Немцы стреляли с вершины холма по поляне, на которой сгрудились сотни людей. Выбраться из этого ада было невозможно, место массового расстрела окружили солдаты с овчарками.

Арон Давидович был отрешен и спокоен. Он как будто беззвучно читал молитву. В эти секунды прервалась музыка, стихли пулеметные очереди. Наступила тишина... Всего несколько крупных планов: доктор, затем седовласый старик с мальчиком, женщина с девочкой-подростком и черная туча, которая закрыла небо. Финальная точка эпизода — зацепившийся за куст чей-то легкий шарф, трепещущий на ветру, словно траурная лента.

Художественная реконструкция событий, произведенная Донским с документальной точностью, не оставляла никаких сомнений в том, что на экране показана трагедия Бабьего Яра. Об этом говорилось в рецензиях на фильм, опубликованных в центральной прессе в 1945 году, сразу после выхода «Непокоренных» на экран: «Такие кадры, как встреча двух похоронных процессий — похорон убитого фашистами украинского рабочего и сгоняемых на рас-

стрел в Бабий Яр евреев... — надолго входят в сознание зрителя». (8)

Иностранная пресса также писала: «Донской создал живые лица, которые не забудешь, реальные существа, которые порой почти натуралистичны. Избиение

в Бабьем Яру в фильме «Непокоренные» воскрешается с минимумом эффектов, но с удивительной силой киновыражения... Донской использует средства весьма строгие, но точность его стиля позволяет отнести его, больше, чем кого-либо другого из великих советских режиссеров, к числу мастеров мирового масштаба». (9)

В аннотированном каталоге «Советские художественные фильмы» легко заметить явное несоответствие. Здесь сказано, что действие «Непокоренных» происходит в небольшом шахтерском городе. В то же время отмечается, что «Тарас становится свидетелем трагической гибели еврейского населения города, расстрелянного фашистами в Бабьем Яру». (10)

Действительно, натурные сцены в «Непокоренных» сняты предельно камерно и могли бы происходить как в небольшом городе, так и на столичной окраине. Складывается впечатление, что режиссер намеренно нивелировал визуальные приметы, которые привязали бы кадр к узнаваемым местам Киева. Для него вся оккупированная немцами территория представляла собой безликую, мрачную зону. И в этой зоне только одно место имело опознаваемые черты — Бабий Яр, обобщенный символ Катастрофы, единый для всех местечек и городов Украины.

В 1945 и в 1946 годах упоминания о трагедии еврейского народа еще не находились под запретом. Более того, сразу после окончания войны документальные свидетельства Катастрофы использовались партийным руководством в качестве одного из доказательств фашистских преступлений на оккупированной территории. Снятые на советских студиях документальные фильмы о Майданеке и Освенциме показывали судьям международного трибунала в Нюрнберге.

«Непокоренные» не могли не вызвать у прогрессивной зарубежной общественности

симпатии к стране, в которой живут люди, победившие фашизм. В 1946 году фильм Марка Донского был представлен на VII международном кинофестивале в Венеции и получил там Золотую медаль.

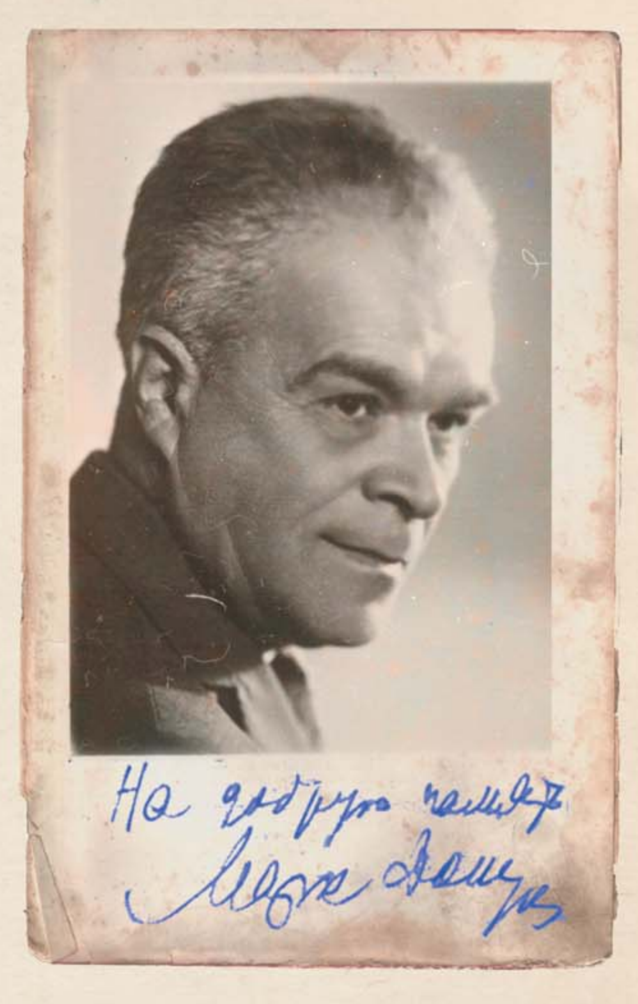
Через год Сталин решил пойти по стопам Гитлера и приступил к «окончательному решению» еврейского вопроса в Советском Союзе. Отношение властей к теме Катастрофы резко изменилось. Упоминания о ней были недопустимы. Делалось все, чтобы вычеркнуть ее из памяти людей, лишить еврейский народ даже печального права на собственную национальную трагедию.

Символично, что сюжет «Непокоренных» был как бы продолжен в реальной жизни, в ситуациях не менее жестоких и страшных, чем в период фашистской оккупации.

Вениамин Зускин повторил судьбу своего героя — доктора Фишмана. В 1948-м он был арестован и в 1952 году расстрелян вместе с другими членами Еврейского Антифашистского комитета, в который входили выдающиеся деятели еврейской культуры, писатели и поэты.

Амвросий Бучма, так же, как и старый Тарас из «Непокоренных», показал себя человеком в высшей степени порядочным и благородным во время открытой травли «безродных космополитов», развернувшейся в стране в конце сороковых годов.

Марк Донской испытал на себе, как тоталитарный режим может сломать



и унизить человека. В 1949 году его фильм «Алитет уходит в горы», который рассказывал о том, как советская власть помогает народам Севера строить новую жизнь, был подвергнут высшим партийным руководством уничижительной критике и в авторском варианте не вышел на экран. Режиссера обвинили в том, что он неправильно понял и осветил основные принципы сталинской национальной политики по отношению к нацменьшинствам. За этой формулировкой отчетливо просматривалось неудовольствие властей проеврейскими «Непокоренными», «беспартийной» «Радугой» и международной известностью режиссера неподходящей национальности.

Донской был отправлен из столицы в ссылку на Киевскую киностудию без права на постановку новых фильмов. Пять лет он находился в творческом простое. Только спустя два года после смерти Сталина, в 1955-м, Донской снял на Киевской киностудии экранизацию романа Горького «Мать», а в 1957 году поставил фильм по повести украинского писателя М. Коцюбинского «Дорогой ценой». Эта картина с успехом демонстрировалась во Франции, где получила поэтическое название «Плачущая лошадь».

Донскому разрешили вернуться в Москву уже во времена хрущевской оттепели. После этого его творческая жизнь сложилась удачно, он много снимал, получал награды и звания, был одним из самых популярных советских режиссеров за рубежом. Фильмы, снятые Донским в тридцатые и сороковые годы, считались предтечей итальянского неореализма.

В своей творческой автобиографии, опубликованной в 1973 году, в период мрачного «застоя» и замалчивания еврейской темы, Донской вспомнил о «Непокоренных» и написал о том, что, по его мнению, было главным в этом фильме. Правда, режиссер сводил свои размышления к более привычной для советской терминологии теме дружбы народов.

«В «Непокоренных» я показал дружбу старого украинца Тараса с доктором — евреем Ароном Давидовичем. И чрезвычайно показательна в этом отношении работа актеров Бучмы и Зускина, народных артистов нашей страны.

Когда они играли эпизод прощания, мы не делали дублей, ибо они играли не только как артисты, играли как люди разных национальностей, советские люди, перед которыми стоит одна задача: борьба за освобождение человека». (11)

Сегодня мы можем сказать иначе, и это не будет противоречить замыслу Донского. Он сделал все от него зависящее, чтобы память о трагедии Бабьего Яра сохранилась. Его «Непокоренные» вписали последнюю главу в запечатленную на кинопленке историю еврейской Атлантиды.

Еврейские
Кинематографисты
в
Украине

ДОКУМЕНТЫ

ОТЗЫВЫ ПРЕССЫ

ГОД

1945

ГЛАВА

№

4

1917

ГОД

ДОКУМЕНТЫ

ОТЗЫВЫ

ПРЕССЫ

ДОКУМЕНТЫ

ОТЗЫВЫ

ПРЕССЫ

ДОКУМЕНТЫ

ОТЗЫВЫ

ПРЕССЫ

Серия: „Вместо сдачи“. № 1.

В пользу беспризорных детей.

ЧТЕЦ-ДЕКЛАМАТОР

Александр Блок

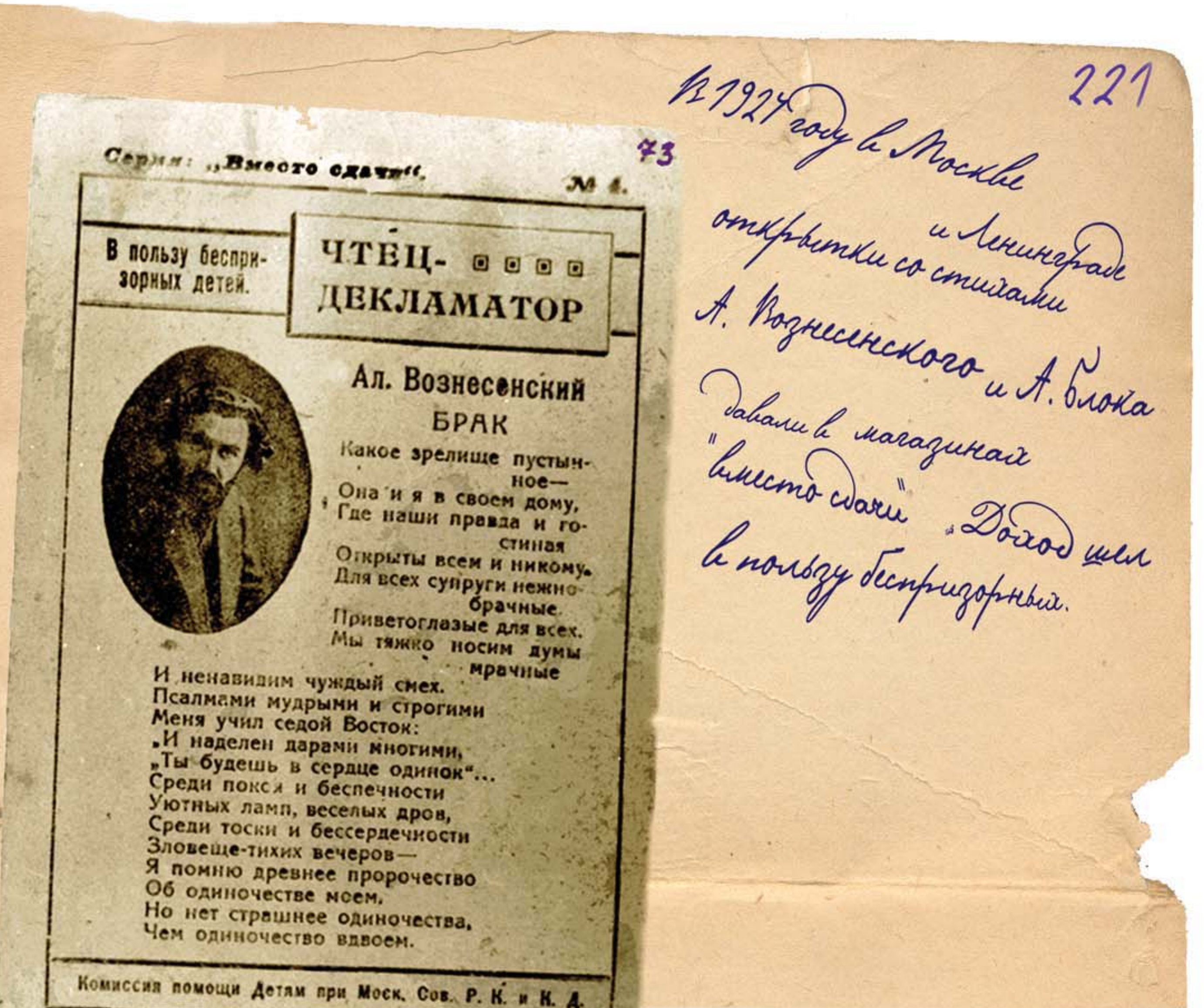
РОССИЯ

Опять, как в годы золотые,
Три стертых треплются шлеи,
И вязнут спицы расписные
В расхлябанные колеи.
Россия, нищая Россия,
Мне избы серые твои,
Твои мне песни ветровые,—
Как слезы первые любви!
Тебя жалеть я не умею
И крест свой бережно несу...
Какому хочешь чародею
Отдай разбойную красу!
Пускай заманит и обманет,—
Не пропадешь, не сгинешь ты,
И лишь забота затуманит
Твои прекрасные черты...
Ну, что ж? Одной заботой боле—
Одной слезой река шумней,
А ты все та же—лес, да поле,
Да плат узорный до бровей...

Комиссия Помощи Детям при Моск. Сов. Р. . и К. Д.

Тип. „Красный Агитатор“ Пгтр., 7-я Красноармейская, 26.

В этой главе представлены материалы из архива Госфильмофонда Росии, а также украинской и российской кинопериодики двадцатых – тридцатых годов.



КИНО

БЕНЯ КРИК (Отрывок из сценария)

68. Друзья Короля едут на свадьбу Двойры Крик.

69. Появляется третий экипаж. В нем двое — одноглазый Фроим Грач, представляющий разительную противоположность остальным налетчикам. Он в неизменной парусиновой бурке, в смазных сапогах, с кнутом в руках. Рядом с ним 60-летняя Манька, родоначальница слободских бандитов. Она в кружевном платочке.

Манька приветливо кланяется вправо и влево. За ее экипажем, как за полком солдат, бегут мальчишки и зеваки.

70. Фроим Грач и Манька, родоначальница слободских бандитов.

71. Во весь экран лица Фроима и Маньки.

72. Процессия едет мимо Петропавловского участка. Появляются новые экипажи. В одном из окон машут платками заключенные, в окне нижнего этажа стоит мрачный пристав Сокович. У ворот участка кучка благожелательно глазеющих городовых. Над воротами надпись: Петропавловский участок города Одессы. Усы пристава грозно

топорщатся, он быстро отходит от окна.

73. Кабинет пристава. На стене, во весь рост портрет Николая II. В углу на широком кресле сидит помощник пристава Глечик, сосет леденцы, которые он берет из металлической коробки фирмы «Ландрин». Он сонливо взирает на пристава, который в величайшем возбуждении расхаживает по кабинету. Пристав победоносно потирает руки, останавливается против Глечика.

74. Сегодня на свадьбе мы их возьмем...

75. Пристав похлопывает Глечика по плечу. Лицо Глечика выражает уныние, безнадежность... Он спрашивает:

76. А зачем их брать?

77. Пристав машет рукой, выходит из кабинета, за ним плетется толстый Глечик. В оттопыривающемся кармане у него лежит кусок курицы, завернутый в обрывок бумаги. Какой-то шнур вываливается у него из этого же кармана и волочится по полу.

78. Двор Петропавловского участка. Тихое житие. В одном углу двора голубятня, на крыше голубятни сидят пышные, крупные голуби. В другом углу городовой стирает в лохани подштанники. У ворот канцелярист — приказная, дореформенная крыса — пишет за столиком какие-то удостоверения. Куча народу — баб, торговцев, бойких евреев — толпится около столика. Каждый из получающих бумаги горячо пожимает канцеляристу руку, во время рукопожатия передаются деньги. Вдали показывается пристав.

79. Какой-то еврей неловко пожимает канцеляристу руку. Руки еврея запотели, он никак не может передать денег, еврею помогает баба, стоящая за ним.

80. Деталь: снятая сверху лысина канцеляриста. На лысине этой тщательно произведенный «внутренний заем» — несколько волосков, перетянутых с одной стороны головы на другую.

81. Пристав стоит посередине двора. К нему сбегаются городовые, выстраиваются в шеренгу, едят глазами начальство. Сбоку — сонный Глечик. Пристав обращается к городовым с речью:

82. Братцы, там, где есть государь-император, там не может быть короля.

83. Ряд усатых раскормленных физиономий. По мере того, как пристав

Евреи на экране

Известно, что мы задним умом крепки, что гром не грянет — мы не перекрестимся.

Дубиной по голове — нам намек.

Да еще какой дубиной!

Сорок человек насилуют девушку-рабфаковку. Банда хулиганов избивает колонну комсомольцев, как будто это в 1905 году, как будто это все еще их царство, когда им платили по полтиннику за избиение курских гимназистов.

Тогда мы чешем затылок и начинаем поговаривать о борьбе с хулиганством.

Но у хулиганства есть родной брат, его «второе я»: антисемитизм.

Оба они — дети одного и того же общественного слоя, одной и той же политической линии.

Если белогвардейская эмиграция делает ставку теперь на хулиганство, то антисемитизм для нее давно был проторенной дорожкой.

Для царского правительства он был орудием борьбы с революцией, был избитым ответом на подъем революционной волны. Путь белых армий и бандитских банд в Гражданскую войну был усеян телами евреев и пухом распоротых перин.

продолжает свою речь, лица эти магически увядают.

84. Помощник пристава Глечик.

85. Унылый Глечик бродит по двору, подходит к голубятне, гоняет голубей длинной хворостиной. Потом отшвыривает от себя хворостину. На оплывшем лице его борются страсти и сомнения. Он вынимает из кармана листок и читает его с грустью и каким-то сладострастием.

86. Изображение пригласительного свадебного билета. Билет украшен рисунком дворянской короны. Текст: «Мендель Ушерович Крик с супругою и Тевья Хананьевич Шпильгаген с супругою просят вас пожаловать на бракосочетание детей их Веры Михайловны Крик и Лазаря Тимофеевича Шпильгагена, имеющее быть во вторник, 5 июня 1913 года».

87. Глечик с грустью читает билет, вздыхает, прячет его в карман. Сомнения его продолжаются. Он отворачивается, закрывает глаза и начинает вертеть пальцами. Идти или не идти?

....

97. Двор Крика. Вечер. Свадьба. Горят настольные лампы и бумажные китайские фонарики, протянутые через весь двор. Столы заставлены вином, фруктами, едой. Затрапезные еврейские лакеи разносят рыбу и гусей на гигантских блюдах. За отдельным столом сидят нищие и калеки. Они пьяны, стучат деревяшками, корчат рожи, неистовствуют. Безногая, усеянная бородавками старуха, усевшись на плечо своего поводыря, машет селедкой и издает приветственные крики. На помосте в глубине двора еврейский свадебный оркестр — контрабас, скрипка, труба, флейта и барабан. В отдалении видны столы, где сидят главные гости.

98. За свадебным столом. На первом месте новобрачные: сорокалетняя Двойра Крик, толстая женщина с зобом и выпученными от болезни глазами. Рядом с нею Лазарь Шпильгаген, тщедушное существо с истрепанным лицом и жидкой шевелюрой, тут же и Беня и папаша Крик.

И. Бабель

Газета «Кино» 1925. 8 сентября

Более того — не было еще случая, чтобы подготовлялось новое нападение на нас и чтобы ему не предшествовала антисемитская пропаганда в пограничных районах.

Они — не дураки: они знают, что антисемитизм, как дурная болезнь в крови мелкобуржуазной обывательской массы, привит ей десятилетиями пропаганды с высоты церковных кафедр и глубины полицейских участков. У «культурных» мещан это — тайная болезнь, проявляющаяся только в любви к «анекдоту», но и у них она — прекрасная среда для размножения контрреволюционной бациллы.

А мы — что мы делаем для излечения этой хронической гнойной заразы? Мы ждем грома, чтоб перекреститься и поставить вопрос в ударном порядке.

Кино, с его могучею силою воздействия даже на малосознательные слои населения, проникает эмоционально туда, куда не проникнут ни слова пропаганды, ни статья уголовного кодекса. Отчего «великий немой» не кричит?

В свое время у нас был устроен конкурс на сценарий против антисемитизма. В конкурсе принял участие существовавший тогда Комиссариат национальных меньшинств. Были выделены премии. Но постановка не осуществилась из-за саботажа кино-спецов, доставшихся нам в наследство от прошлого.

А сейчас приходится слышать, что евреям уже уделено слишком много дорогостоящей пленки, что лучше затратить ее для других национальных меньшинств.

Но другие не служили в течение десятилетий, а в европейском масштабе и столетий, головой, по которой били и крестом, и прикладом, и резиновой палкой.

Да и где эти еврейские фильмы?

«Еврейское счастье»? Но ведь это — только анекдот, милый анекдот, рассказанный евреем для евреев, но скверный для мещанской массы «коренного населения» уже потому, что там введены представители мелкого торгового капитала, на которых особенно ловко могло спекулировать всегда черносотенство.

Теперь ставят «Беню Крик» — апофеоз еврея-хулигана: плохая услуга евреям, плохое средство для борьбы с хулиганством!

Или сюда надо отнести появляющееся порою в «агитационных картинах» смакование еврейских погромов с «художественно» размазанными сценами изнасилования девушек-converted? При эмоциональной заразительности кино — на какие порывы могут побудить и возбудить хулиганов и мещанскую молодежь эти сцены? Не проявляется ли в этих сценах скорее скрытый, быть может, бессознательный антисемитизм мещан-постановщиков?

Этот скрытый антисемитизм лезет нагло иногда, когда спекулянта, иностранного шпиона нам показывают на советском экране в образе еврея. (Впрочем, этим грешит и театр: пример — «Евграф» на академической сцене).

Феофан Шипулинский

Журнал «Советский экран» 1926. № 49

«Блуждающие звезды»

(Отрывок из сценария)

«Блуждающие звезды» — так называется роман гениального еврейского юмориста Шолом-Алейхема. Роман повествует о еврейском юноше из западного городка, бежавшем из дому за границу и ставшем знаменитым скрипачом. Прославленный скрипач попадает в авантюристическую среду, чужое влияние губит его. И Бабель, переделав этот роман в сценарий, очистил авантюру, выдвинул на передний план быт (еврейское местечко и гостиница в Замоскворечье), дал новых людей, сконцентрировал действие. Сценарий выходит отдельным изданием.

ЧАСТЬ ПЯТАЯ

307. ЗА ТЫСЯЧУ МИЛЬ ОТ НОМЕРОВ «РОССИЯ»

308. Улица в Берлине. На углу афишный столб. Гигантская афиша объявляет о концерте Лео Рогдая.

309. Две девушки в спортивных костюмах останавливаются у столба, читают афишу.

310. Улица в Берлине. Величественное здание отеля «Империя». На высоте пятого этажа ползает по фасаду маляр, моет вывеску. Маляр веселый, безобидный немец — заключен в деревянный ящик, прикрепленный

9

Рабочий Клуб.

В ВОСКРЕСЕНИЕ 15 АПРЕЛЯ.

БОЕВИК СЕЗОНА

демонстрируется художественный боевик производства

ФУФКУ.

Сценарий БАБЕЛЯ. По повести АЛЕЙХЕМА.

Блуждающие звезды

кино-драма в 8 частях.

(КРАТКОЕ НАЧАЛО СОДЕРЖАНИЯ КАРТИНЫ).

Грязное бедное еврейское местечко, в маленьких покосившихся домиках живут многочисленные многодетные еврейские семьи, у них нет никакой радости, никаких надежд на лучшее будущее. Сын местечкового рэбэ (учителя) Лева Раткевич—талантливый музыкант, он прекрасно играет на скрипке, но у него нет никакого будущего. Отдаленность от больших городов местечка, уклад его религиозной семьи ,убивают всякую возможность развития таланта. Левушка любит бедную девушку Рахиль, но старик рэбэ не позволяет своему сыну жениться на нищей. Левушка решает бежать за границу, чтобы там учиться музыке и добиться славы. Ночью он крадет у отца из под подушки ключи, открывает комод, забирает из него деньги и убегает из дома.

Продолжение на экране.

Картина сопровождается скрипкой и роялью.

АНОНС: Тарас Трясило, Закон и Долг (Амок), Сорочинская Ярмарка, Земля в плену и Бабы Рязанские АНОНС:

Начало сеансов 1-го в 7 час., 2-го в 9 час.

После 3-го звонка публика в зал не допускается.

Ответственный за постановки картин механик. И КОЛМАКОВ.

Предправлення клуба ИЕРУСАЛИМОВ.

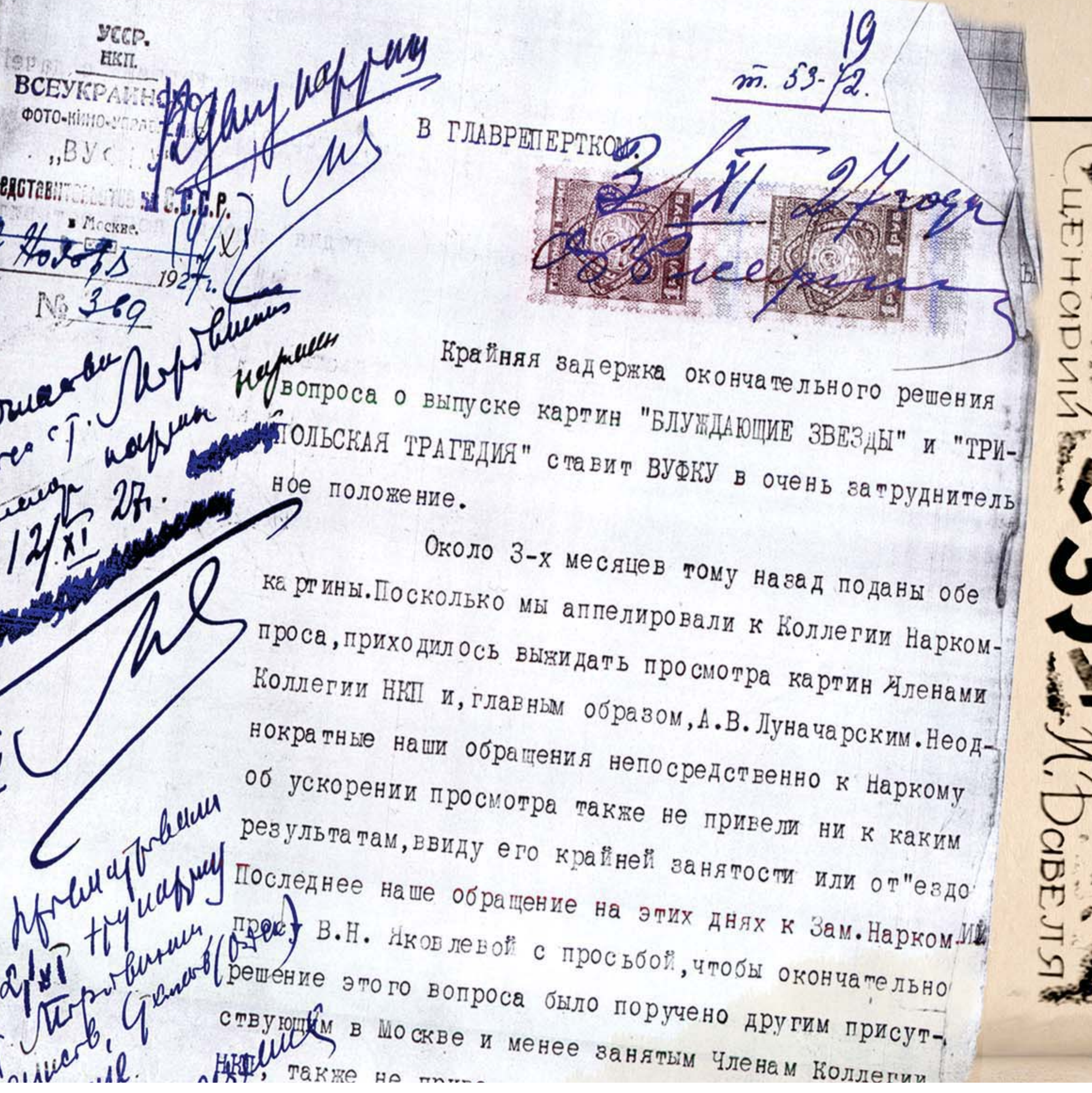
Дежурный по клубу С. ДМИТРИЕВ.

Инс. по делам печати № 102. тип. ОМХ Саранск. УИК'а

Заказ № 112 Тираж 200 экз.

БЛУЖДАЮЩИЕ ЗВЕЗДЫ

Сценарий И. Бабеля



УССР.
НКП.
ВСЕУКРАИНСКОЕ
ФОТО-КИНО-УПРАВЛЕНИЕ
„ВУФКУ"
Представительство в С.С.С.Р.
в Москве.
2 Ноября 1927 г.
№ 369

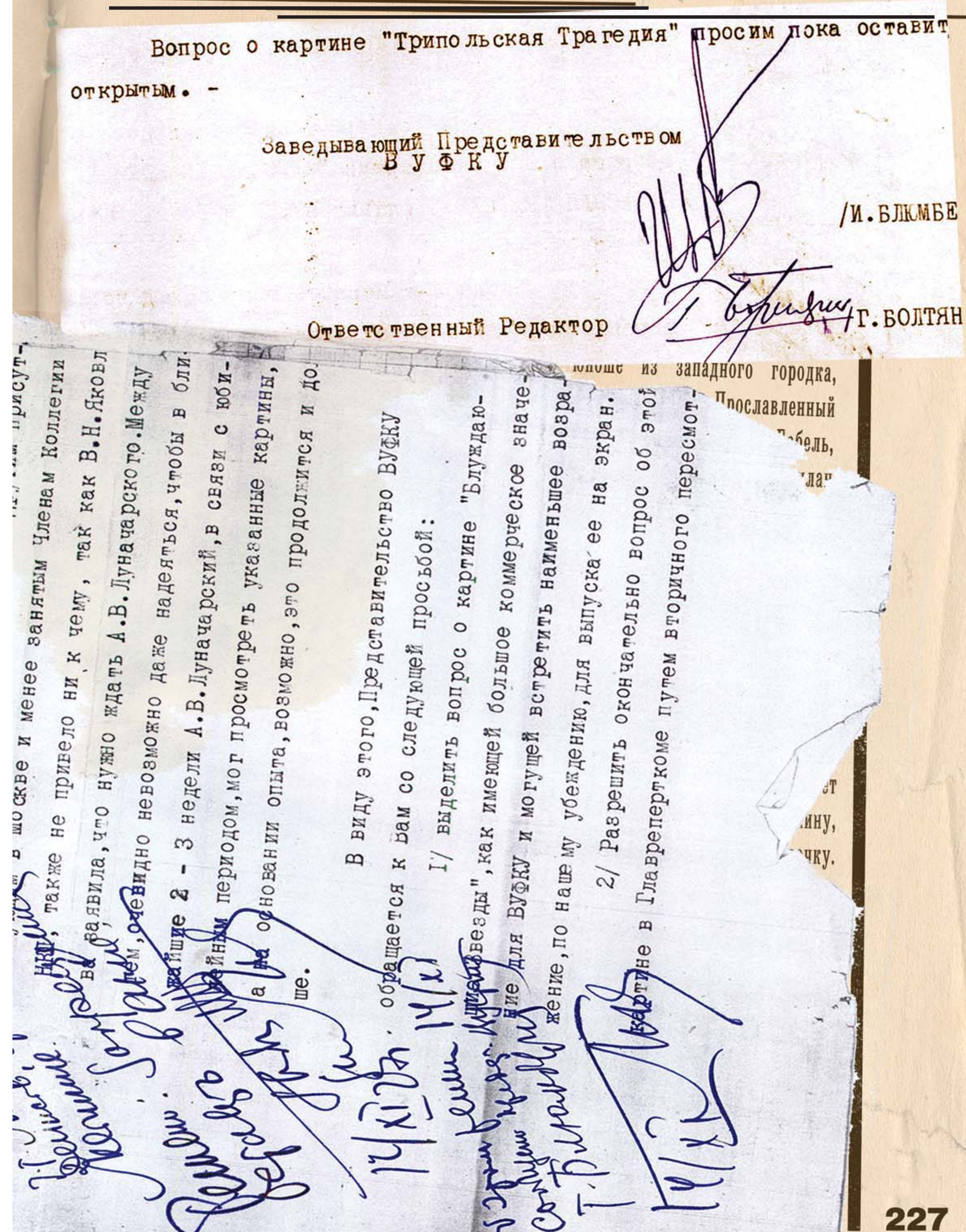
В ГЛАВРЕПЕРТКОМ.

Крайняя задержка окончательного решения вопроса о выпуске картин "БЛУЖДАЮЩИЕ ЗВЕЗДЫ" и "ТРИПОЛЬСКАЯ ТРАГЕДИЯ" ставит ВУФКУ в очень затруднительное положение.

Около 3-х месяцев тому назад поданы обе картины. Поскольку мы аппелировали к Коллегии Наркомпроса, приходилось выжидать просмотра картин Членами Коллегии НКП и, главным образом, А.В. Луначарским. Неоднократные наши обращения непосредственно к Наркому об ускорении просмотра также не привели ни к каким результатам, ввиду его крайней занятости или от"езда. Последнее наше обращение на этих днях к Зам. Наркома проф. В.Н. Яковлевой с просьбой, чтобы окончательно решение этого вопроса было поручено другим присутствующим в Москве и менее занятым Членам Коллегии НКП, также не приве...

хлыста - эту старенькую растоптанную ...

ЕВРЕЙСКИЕ КИНЕМАТОГРАФИСТЫ В УКРАИНЕ



Вопрос о картине "Трипольская Трагедия" просим пока оставит

открытым. -

Заведывающий Представительством
ВУФКУ

/И. БЛЮМБЕ

Ответственный Редактор Г. БОЛТЯН

[illegible] в Москве и менее занятым Членам Коллегии присут-
ны, также не привело ни к чему, так как В.Н.Яковл-
ва заявила, что нужно ждать А.В.Луначарского. Между
тем, очевидно невозможно даже надеяться, чтобы в бли-
жайшие 2 - 3 недели А.В.Луначарский, в связи с юби-
лейным периодом, мог просмотреть указанные картины,
а на основании опыта, возможно, это продолжится и дол-
ше.

В виду этого, Представительство ВУФКУ
обращается к Вам со следующей просьбой:

1/ выделить вопрос о картине "Блуждаю-
щие звезды", как имеющей большое коммерческое значе-
ние для ВУФКУ и могущей встретить наименьшее возра-
жение, по нашему убеждению, для выпуска ее на экран.

2/ Разрешить окончательно вопрос об этой
картине в Главреперткоме путем вторичного пересмот-

блоками к выступу крыши. Маляр поет во все горло, потом прерывает пение, прислушивается.

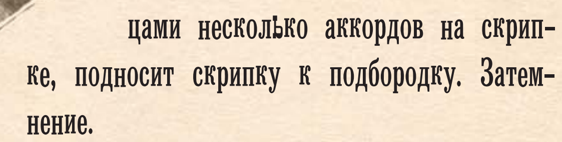
311. Улица в Берлине, снятая с пятого этажа так, как ее видит маляр.

312. Кучка прохожих у афишного столба.

313. Изображение афиши. На ней дата 4 сентября 1912 года.

314. Маляр опускается на блоке к третьему этажу. Он останавливает свой ящик у раскрытого окна, оттуда исходят звуки, так его поразившие.

315. Номер Ратковича в третьем этаже отеля «Империя». Ратковича уже нет, есть знаменитый виртуоз Лео Рогдай. Полдень. Комната артиста. Неубранная, низкая, широкая постель. Цветы, подношения разбросаны по всей комнате. Лавровый венок в футляре. На столике остатки ужина, раскупоренная бутылка вина. К стенам привешены те же афиши, что и на столбах на улице. Рогдай изменился, постарел, утончился. Полуодетый ходит он по комнате, берет пальцами несколько аккордов на скрипке, подносит скрипку к подбородку. Затемнение.



316. Повторение сцены 110: профессор Рети слушает за кулисами захолустного театра игру Ратковича.

317. Рогдай играет. В окно просовывается благоговейная физиономия маляра.

318. Он сдергивает с головы шапочку, мнет ее в руках.

319. ГОСПОДИН АРТИСТ, НЕ МОЖЕТЕ ЛИ ВЫ СЫГРАТЬ ПА-Д'ЭСПАНЬ?

320. Рогдай улыбается, подходит к окну, играет па-д'эспань.

321. Маляр мнет маленькую шапочку, пальцы его прищелкивают все быстрее, все веселее.

Три шара катятся по биллиардному столу.

322. В биллиардной отеля «Империя». Вокруг стола, где играет Витторио Маффи, антрепренер Рогдая, дуэлянт и бретер, столпилось множество народу. Маффи — мужчина громадного роста, сухой, гибкий, черноволосый, морщинистый. Партнер его — герр Кальнишкер представляет из себя совершенную противоположность Маффи. В Кальнишкере, не в пример молниеносному итальянцу, все дышит кротостью, терпением, достоинством. Росту в Кальнишкере мало, линии его крохотного тела округлы, живот не слишком вздут, ноги семенят неспешно. Оба игрока без пиджаков. В руках у них кии. Маффи делает удар. Промах. Итальянец морщится, отходит, вернее прыгает в сторону, все его движения похожи на прыжки. Кальнишкер отпивает из стакана молоко, не спеша отставляет он свой стакан, нацеливается.

323. Группа мазунов у бильярда. Один из мазунов, указывая на Маффи, спрашивает у соседа:

324. КТО ЭТОТ ГОСПОДИН?

325. Сосед мазуна потрясен.

326. О БОЖЕ МОЙ! ЭТО СИНЬОР МАФФИ. АНТРЕПРЕНЕР ШАЛЯПИНА, АНТРЕПРЕНЕР РОГДАЯ, ЛУЧШИЙ ИГРОК ВО ВСЕ ИГРЫ...

327. Немец отворачивается от мазуна, обнаружившего столь постыдную неосведомленность.

328. Кальнишкер нацеливается, делает удар, шар падает в среднюю лузу. Кальнишкер делает второй удар, второй шар падает

в угол. На бильярде остается один шар, пятнадцатый номер. Он долго катится по сукну, стукается о борты.

329. Кальнишкер с убийственной медленностью натирает кий мелом. Косяа глазами он долго присматривается к тому, как лежит шар, и потом объявляет:

330. ОТ ДВУХ БОРТОВ ПЯТНАДЦАТОГО В УГОЛ...

331. Кальнишкер, испытывая своего партнера, целится долго, отнимает кий, снова целится. Шар стоит у противоположного борта. Маленький Кальнишкер употребляет великие усилия, чтобы достать шар, он наваливается животом на бильярд, приподнимается на цыпочках, коротенькая его нога дрожит в воздухе. Кальнишкер делает удар. Шар падает. Кальнишкер низко кланяется своему партнеру.

332. Лицо Маффи. Мгновенная гримаса.

333. Два лакея подают пиджаки Маффи и Кальнишкеру.

334. Расчеты между мазунами, бурная жестикуляция, выпученные рожи.

335. Маленький Кальнишкер отводит в сторону громадного Маффи. Кальнишкер умильно склоняет набок расчесанную голову.

336. РАСПОРЯДИТЕСЬ УПЛАТИТЬ, ДОРОГОЙ СИНЬОР МАФФИ...

337. Маффи смотрит на партнера с высоты огромного своего роста. Он не знает, на что решиться — ударить Кальнишкера или выплатить ему. Кальнишкер бормочет еще умильнее:

338. РАСПОРЯДИТЕСЬ, ЗОЛОТОЙ СЕНЬОР МАФФИ...

339. Маффи, не проронив ни слова, отходит от Кальнишкера. Он хватает оставленный им в углу чемодан, бежит к выходу. Кальнишкер неутомимо семенит за ним. Маффи оборачивается и шепчет яростно сквозь зубы:

340. ПРИХОДИТЕ В ВОСКРЕСЕНЬЕ НА ВИЛЛУ ГРЕННЕ... ВЫ ПОЛУЧИТЕ ТАМ ВАШИ ПАРШИВЫЕ ПЯТЬСОТ МАРОК...

341. Маффи убегает. Кальнишкер кланяется исчезающей спине итальянца, подходит к столу и допивает маленькими глотками свое молоко.

342. Рогдай играет маляру. Рабочий в такт танцу прищелкивает пальцами.

343. Пышный вестибюль отеля «Империя». Маффи с чемоданом в руках бежит вверх по лестнице. Он берет по три ступеньки сразу. Портье и лысый кланяются ему.

№ 2017 14
Кино-фильма Изъята
с проката
по постан. Комитета
[illegible]
23/VIII 28
Пересмотрена 1/IX-34 г.
разрешена. смотри дело
№ 5958

Форма № 1

4

В ГЛАВНЫЙ КОМИТЕТ ПО КОНТРОЛЮ ЗА РЕПЕРТУАРОМ

при Главлите

(Кино-секция)

192 г.

СОВКИНО

Эксплоатацион. Отд.

ГЛАВЛИТ.
Вход. № 5702
Москва 22/VII 1927 г.

Заявление

Настоящим прошу дать разрешение на демонстрирование картины:

1) Название и характер картины и техническое состояние "БЛУЖДАЮЩИЕ ЗВЕЗДЫ"

Драм

2) Артисты в главных ролях

3) Количество серий частей 7 метража 2157 экземпл. 1 /один/

4) Название фирмы ВУФКУ

5) ~~Русского~~ / ~~Заграничного~~ производства (ненужное зачеркнуть)

6) Краткое содержание: Советск.производ.

При сем прилагается:

1) Заверенные надписи картины в 3-х экземплярах.

2) ~~Если картина заграничного производства - разрешение Внешторга.~~

3) Квитанция о внесении причитающегося за просмотр сбора.

Подпись Заскоков

Месяц Июля дня 22 192 7 г. Исх.№ 1847

Указать наименование предприятия или лица, подавшего заявление и его адрес (также № телефона)

Запрещено

Секретный пакет за №№ 1711/с, 1712/сн, 1713/с получил Я. Шароров 29/VII-27

344. Портье отеля у своей конторки. Портье похож на императора Наполеона. Сходство это соблюдено во всех мелочах, и даже клок волос положен на лбу, как у императора французов. На груди у портье, на широкой ленте, привешено пенсне.

345. Улица. Снизу видно, как раскачивается в такт музыке сиденье маляра.

346. Рогдай с воодушевлением играет единственному простецкому своему слушателю. Маляр в совершенном блаженстве швыряет свою шапочку на землю. Внезапно между ним и Рогдаем опускается штора.

347. Рогдай оборачивается. У двери стоит Маффи и держит руку на шнурке, регулирующем штору. Маффи бросает чемодан на середину комнаты, хлопает себя хлыстом по ногам и говорит пренебрежительно с расстановкой:

348. ВОТ УЖЕ ПОЛГОДА, КАК НЕТ ЖИДОЧКА РАТКОВИЧА, А ЕСТЬ ЗНАМЕНИТЫЙ ЛЕО РОГДАЙ, НО ДО СИХ ПОР У ЗНАМЕНИТОГО РОГДАЯ НЕТ ШЕЛКОВОГО БЕЛЬЯ, НЕТ КРОВНЫХ ЛОШАДЕЙ, НЕТ ЛЮБОВНИЦЫ ИЗ ХОРОШЕГО ОБЩЕСТВА... КОГДА ВЫ СТАНЕТЕ МУЖЧИНОЙ, РОГДАЙ?

349. Маффи отбрасывает ногой вещи, лежащие на полу. Взгляд Маффи падает на фотографическую карточку Рахили Монко. Он подходит к камину, брезгливо рассматривает карточку.

350. Кр. Карточка Рахили Монко.

351. Маффи бросает карточку, снова делает несколько шагов по комнате и поднимает хлыстом комнатную туфлю Рогдая. Он вертит ее на острие хлыста — эту старенькую растоптанную туфлю с большой дырой на месте большого пальца, потом выбрасывает ее за окно.

352. Туфля Рогдая падает на крышу соседнего дома.

353. Маффи указывает Рогдаю на принесенный им чемодан.

354. ЭТО ВАМ... ДЛЯ ТОГО, ЧТОБЫ ВЫ СТАЛИ МУЖЧИНОЙ...

355. Рогдай, смущенный стремительным натиском Маффи, раскрывает чемодан, вынимает оттуда седло, револьвер... Он смотрит на Маффи с изумлением. Маффи хлопает себя хлыстом по ногам:

356. ДА, ДА, БУДЬТЕ МУЖЧИНОЙ.

357. Рогдай продолжает разборку чемодана. Он вынимает флакон духов, бритву, подусники, дамские подвязки, кружевные дамские панталоны.

Смущение юноши возрастает. Маффи топает ногой:

358. БУДЬТЕ МУЖЧИНОЙ!

359. Рогдай вытаскивает из чемодана бутылку абсенту. Маффи разливает абсент, подносит бокал Рогдаю и кричит грозно:

360. ДЕТИ ПЬЮТ МОЛОКО, ЛОШАДИ ПЬЮТ ВОДУ, МУЖЧИНЫ ПЬЮТ АБСЕНТ... БУДЬТЕ МУЖЧИНОЙ!

361. Оглушенный Рогдай отступает к камину. Одной рукой он незаметно снимает с камина карточку Рахили и бросает ее в кресло, подальше от взоров Маффи, другой рукой он чокается с антрепренером, который кричит ему:

362. ПЬЮ ЗА МУЖЧИНУ!..

363. Пьют. Нога Маффи уперлась в кожаное сиденье кресла, сиденье уходит все

глубже под давлением сильной длинной ноги. Кожа лопается, обнажаются пружины.

364. Беспечный маляр ползает по фасаду отеля «Империя».

365. Рогдай выпил абсент и покачнулся. Итальянец наливает ему еще стакан и заставляет выпить. Лицо Маффи искажено тиком, дергающим его щеку: он повелительно следит за тем, как пьет Рогдай. Юноша выпил до дна, закачался, упал на кресло, где спрятана карточка Рахили. Измятая карточка падает на пол. Повеселевшие ноги Рогдая ходят, шаркают по полу, топчат карточку.

366. Маффи встает, наклоняется над хохочущим, потерявшим над собою власть, Рогдаем:

367. А ТЕПЕРЬ, ЦЫПЛЕНОК, ПОЕДЕМ К ЖЕНЩИНЕ, КОТОРАЯ СДЕЛАЕТ ИЗ ВАС МУЖЧИНУ...

368. Лицо Маффи медленно поворачивается, и тогда зритель видит, что одно ухо у Маффи отрезано.

369. Щека с отрезанным ухом. Диафрагма.

370. Вестибюль отеля «Империя». Портье, похожий на Наполеона, смотрится в зеркало, поправляет на лбу свой наполеоновский клок, снимает телефонную трубку.

371. Контора для найма прислуги и кормилиц. У стены три сонных немки-кормилицы. Все трое сложили руки на животах; толстыми рабочими руками они подпирают тяжелые груди. У конторки хозяйка заведения — сухопарая немка с желтыми взбитыми волосами и с одним вставным голубым немигающим глазом. Звонит телефон. Хозяйка снимает трубку. Лицо ее разворачивается, как длинная пружина, и на конце этой пружины — давно приготовленный восторг. Немка кланяется.

372. Портье у телефона:

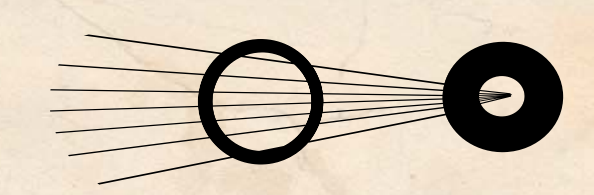
373. ДОБРЫЙ ДЕНЬ, ФРАУ ПУТЦХЕ. НАМ НУЖНА ДЕШЕВАЯ УБОРЩИЦА И ОДИН ОЧЕНЬ ДЕШЕВЫЙ ИСТОПНИК...

374. Фрау Путцхе продолжает кланяться и потрясать трубкой. Один глаз ее бойко ворочается в орбите, другой, стеклянный, сохраняет голубую неподвижность. Фрау Путцхе:

375. ДОБРЫЙ ДЕНЬ, МИЛЫЙ ГЕРР... Я ЖДУ НЕ СЕГОДНЯ-ЗАВТРА ПАРТИЮ РУССКИХ ЭМИГРАНТОВ ИЗ КЕНИГСБЕРГА. ЭТО ДУРНЫЕ ЛЮДИ, НО ОЧЕНЬ, ОЧЕНЬ ДЕШЕВЫЕ...

И. Бабель

Журнал «Советский экран» 1926. № 7



Режиссерский сценарий

"БЛУЖДАЮЩИЕ ЗВЕЗДЫ"

№	ПЛАН	СОДЕРЖАНИЕ	МЕТР	КАДР
I59	ОПЛ.	Перрон вокзала, поезд, народ.	0,5	39
I60	3-й ПЛ.	Встреча, поцелуи у вагона.	2	20
I6I	СР.	Объятия женщин, на фоне генералы, студенты и кадеты.	I	25
I62	СР.	Из вагона выходит Рахиль и другие.	0,5	39
I63	3-й ПЛ.	Встреча, поцелуи у вагона.	2	20
I64	ОПЛ.	Из подъезда вокзала выходит народ.	I I/4	
I65	СР.	На фоне народа уверенно идет Рахиль и другие.	2	20
I66	ОПЛ.	Из подъезда вокзала выходит народ.	0,5	37
I67	НПЛ.	Носильщик, везущий багаж, кричит. НДП. - ЭЙ ТЫ, В ПЕРВЫЙ РАЗ В МОСКВУ ПРИЕХАЛА.	2	4I
I68	3-й ПЛ.	Идущая на фоне народа Рахиль — оглядывается.	I	28
I69	ОПЛ.	Площадь в Москве.	I	26
	-"-	На тротуаре стоит городовой, проходит народ.	0,7	44
I70	СР.	Рахиль подходит, спрашивает городового адрес.	2	30
I7I	3-й ПЛ.	Трамвайная станция - народ.	0,5	I8
I72	СР.	Рахиль уходит от городового.	0,5	27
I73	3-й ПЛ.	К трамвайной остановке подходит Рахиль.	2	I6
I74	СР.	Рахиль показывает адрес женщине, та показывает.	I	II

I75	ОПЛ.	Площадь, идет трамвай.	I	40
I76	СР.	Рахиль смотрит в сторону, куда указала женщина.	I	I0
I77	3-й ПЛ.	К трамвайной остановке идет человек с мешком.	I	24
I78	ОПЛ.	Улица, от аппарата идет трамвай.	0,5	40
I79	СР.	Внутри трамвая скромно сидит Рахиль, любуется.	I	I0
I80	ОПЛ.	Площадь /с движения трамвая/.	2	50
I8I	НПЛ.	Сосед Рахиль, человек в пенсне, повернул голову.	0,5	43
I82	-"-	Рахиль рассматривает трамвай, радуется.	0,5	47
I83	СР.	Дверь трамвая, табличка "Не сходить на движении".	I	2
I84	НПЛ.	Рахиль любуется, смотрит на соседа.	0,5	4I
I85	-"-	Сосед спрашивает.	0,5	30
		НДП: - ЧЕМУ ВЫ РАДУЕТЕСЬ, БАРЫШНЯ.		
		/В середине ракорд 06 кадриков/	I	37
I86	НПЛ.	Рахиль отвечает соседу.	0,5	39
		НДП. - КАК ПРИЯТНО ЕЗДИТЬ ПО МОСКВЕ.	0,5	3I
I87	НПЛ.	Сосед улыбнулся.	I	I
I88	КР.	Табличка /"Воспрещается курить и плевать"/.	I	4
I89	НПЛ.	Рахиль рассматривает трамвай. ДФР.		
	Из ЗТМ.	Вывеска. Меблированные комнаты "Россия". НПЛ. Рахиль подходит к гостинице.	5	2I
I90	НПЛ.	Рахиль спрашивает старика, тот показывает.	2	4
I9I	ОПЛ.	Рахиль заходит в дверь гостиницы.	0,5	40
I92	КР.	В клетку с канарейкой просовывается рука. НПЛ. Комната, за столом сидят муж и жена.	6	50
I93	НПЛ.	Рахиль у двери.	0,5	38
I94	ОПЛ.	Женщина поднимается из-за стола, идет к двери.	4	I0

I95	СР.	Женщина открывает дверь, заходит Рахиль.	3	I2
I96	ОПЛ.	В комнату заходят Рахиль и женщина.	3	2I
I97	ПП	Рахиль с узелком.	0,5	46
I98	-"-	Мужчина и женщина - смотрят.	0,5	34
I99	-"-	Рахиль достает из узелка письмо.	I	I6
200	-"-	Муж женщины, хозяин комнаты, вскрывает письмо.	2	35
20I	ППЛ.	Рахиль стоит у двери.	0,5	44
202	-"-	Хозяин читает письмо.	2	
203	КР.	Письмо, текст: Даражня. 20/I0-I907 г. Любезный Иван Тарасович. Подательницу сего, мою землячку от всей души рекомендую тебе как жилицу, с великими трудностями вырвалась она из нашего местечка в Москву для того, чтобы продолжить образование, к которому чувствует непреодолимую страсть...		
204	КР.	Иван Тарасович улыбаясь говорит	I	25
		НДП. - ЖИЛИЦА К НАМ ОТ ВЛАДИМИРА СЕМЕНОВИЧА.	2	I8
205	СР.	Женщина целует Рахиль, подходит Иван Тарасович.	4	34
206	СР.	К окну подходит Рахиль.	I	36
207	ОПЛ.	Площадь, церковь "Василия Блаженного", стена Кремля.	I	27
208	СР.	Иван Тарасович грозит пальцем.	I	I6
209	СР.	Рахиль у окна - любуется.	0,5	46
2I0	3-й ПЛ.	Женщина подносит чашку, Рахиль начинает умываться.	4	43
2II	КР.	У клетки играется котенок.	2	26
2I2	СР.	Иван Тарасович снял со стены для Рахиль полотенце.	I	4
2I3	ОПЛ.	Жена И.Т. одевает Рахиль.	0,7	24

2I4	КР.	Иван Тарасович улыбаясь перевел взгляд.	I	I7
2I5	КР.	Портмоне, рука берет паспорт.	I	24
2I6	СР.	Иван Тарасович разворачивает паспорт.	2	I8
2I7	КР.	Паспорт: Монко Рахиль Хаимовна... где евреям жить позволено. I909 г.	3	25
2I8	КР.	Иван Тарасович возмущен.	I	36
2I9	КР.	Текст паспорта: Вероисповедание иудейское, I9 лет.	I	I0
220	СР.	Иван Тарасович недоволен.	I	24
22I	НПЛ.	Рахиль умывается.	I	47
222	СР.	Иван Тарасович положил паспорт.	I	7
223	3-й ПЛ.	Рахиль закончила умываться, смотрит в сторону Ивана Тарасовича.	I	23
224	КР.	Иван Тарасович с возмущением говорит	0,5	30
		НДП. – Еврейка.	I	I4
225	Ср.	Рахиль опускает руки и голову.	0,5	40
226	Кр.	Иван Тарасович говорит НДП. КАКОЙ СТЫД. НУ, НЕ ОЖИДАЛ Я ТАКОГО ОТ ВЛАДИМИРА СЕМЕНОВИЧА.	2	30
227	Ср.	Жена Ивана Тарасовича всплеснула перед Рахиль руками.	0,5	24
228	Ср	Иван Тарасович с возмущением бросает полотенце.	0,5	27
229	Ср.	На подушки падает полотенце.	0,5	3I
230	НПЛ.	Рахиль подняла голову.	0,5	48
23I	Кр.	Злое лицо Ивана Тарасовича.	0,5	22
232	НПЛ.	Рахиль опускает глаза.	0,5	30
233	3-НПЛ	Жена Ивана Тарасовича берет чашку.	0,5	II
234	Кр.	На лице ее отвращение.	0,5	43
235	Кр.	Из чашки выливается вода в ведро. ЗТМ.	0,5	II

Журнал „Кіно" 1928. № 7. С. 13

ЩО ЧИТАТИ ПРО СЦЕНАРІЙ?

ДВА сценарії Бабеля «Беня Крик» та «Мандрівні зорі» написані за рецептом Грифітца, що в розмові з одним із американських сценаристів сказав: «Треба мислити образами».

«Беня Крик», хоч і написаний барвистою мовою славетних одеських оповідань, особливої кінематографічної цінності не має. Літературна критика в свій час одмітила оповідання Бабеля як високе досягнення в галузі мови й місцевого фольклору, але фабульних цікавих ситуацій в них не знайшла. При перенесенні на плівку безфабульність «Бені Крика» виявила його кінематографічну безпорадність.

Виділяючи деталі й часом вміло монтуючи аналогії та протиставлення, Бабель все ж стоїть на принципах літератури, й образи його не стільки кінематографічні, скільки літературні.

Те-ж саме спостерігаємо ми і в «Мандрівних зорях», але Шолом-Алейхем, що за його романом зроблений цей сценарій, безперечно вилаяв би сценариста, коли-б прочитав цей твір.

Л.Ф.

Газета "Кино" 1927. 30 августа

НА ЗАРУБЕЖНОМ РЫНКЕ

ВУФКУ выдало торгпредставительствам СССР в соответственных странах 33 копии картин своего производства.

В Германию посланы: **«Блуждающие звезды»**, «Маска сорвана», «П.К.П», «Спартак», «Сорочинская ярмарка», «Тарас Шевченко» и «Тарас Трясило».

Во Францию: «Алим», **«Блуждающие звезды»**, «Митя», «Сумка дипкурьера», «Сорочинская ярмарка», «Тарас Шевченко» и «Тарас Трясило».

В Турцию: «Алим», «В когтях Советской власти», «Гамбург», «Маска сорвана», «Трипольская трагедия» и «Укразия».

В Чехо-Словакию: **«Блуждающие звезды»**, «Гамбург», «Тарас Шевченко» и «Укразия».

В Грецию: «Алим», «Борьба гигантов» и «В когтях Соввласти».

СПИСОК КАРТИН, ПОДЛЕЖАЩИХ НЕМЕДЛЕННОМУ СНЯТИЮ С ЭКРАНОВ РСФСР

Минарет смерти, Глаза Андозии, Блуждающие звезды, Петухи, Президент Самосадкин

Журнал «Советский экран» 1928. № 26

ЧТО НА ЭКРАНЕ

1. «Парижский сапожник» — производство Совкино, реж. Эрмлер, оператор Михайлов
2. «Блуждающие звезды» — производство ВУФКУ, реж. Гричер, оператор Вериго-Доровский

Если не ошибаюсь, картина «Блуждающие звезды» является одной из первых работ режиссера Гричера.

Сценарий писателя Бабеля посвящен приключениям молодой парочки из еврейского местечка царской России. Левушка Раткович — скрипач-самоучка, крадет у отца деньги и бежит за границу вместе с ребе Зельманом, который увлекает его наивным трюком переодевания, отбирает у него деньги и бросает на волю судеб в первой же австрийской харчевне. Возлюбленная Ратковича Рахиль едет учиться в Москву, где также наивно попадает в облаву и получает «желтый билет» проститутки. Случай и талант приходят Ратковичу на помощь и превращают его в знаменитого скрипача — Лео Рогдая. Но и на вершине социальной лестницы он остается таким же наивным простаком, каким выпестовала его мамаша из еврейского местечка.

Так же, как ребе Зельман одурачил когда-то Левушку Ратковича, скрутил теперь в своих сетях великого виртуоза, Лео Рогдая, его антрепренер Маффи, редкий проходимец и альфонс, содержатель публичного дома и меценат, словом, делец «мирового масштаба». И очутившаяся после стольких же горестных передряг и в том же Гамбурге, где проживает Рогдай, его нареченная невеста Рахиль настолько сохранила свою неприспособленность к жизни (которая, очевидно, составляет неотъемлемую принадлежность хорошо воспитанной барышни), что наивно попадает в сети того же Маффи, и если бы не целый ряд воистину слишком счастливых случайностей, так и не найти бы ей своего Левушку.

Вся эта история должна быть очень трогательной, но советского зрителя она оставляет спокойным. И это не только потому, что от нас далеки эти Маффи, что давно уже разобраны на топливо эти вонючие «московские номера с клопами», «котами» и полицейскими облавами, но еще и потому, что для нас неубедительны эти образы беспомощных хрупких молодых людей.

Какое нам дело до этих изнеженных чистых юнцов? Мы знаем другую молодежь, которая росла под свист урагана революции, которая маршировала в пионерских отрядах и теперь в рядах комсомола строит новую жизнь и новый быт. И ей приходится часто беспомощно спотыкаться; но это не потому, что ей подставляют ножку разные штампованные хищники, а потому что слишком тяжела еще ноша, что повисла на плечах нашей молодежи. Она не сумела, подобно героям бабелевской повести, сохранить чистоту своих риз; не руками Маффи и царских околоточных загоняется она в тупики, а часто сама заходит туда в своем инстинктивном движении к новой жизни; но зато и высвободит ее оттуда не слепой случай, а собственными руками организованная коллективная сила...

Такую молодежь показал в своей картине «Парижский сапожник» режиссер Эрмлер.

«Парижский сапожник» — это только вывеска и даже не вывеска, а простая надпись на дверях мастерской глухонемого сапожника фабрично-заводского фасада.

Светлым видением промелькнула в его мастерской комсомолка Катя, влюбленной тенью следует он за ней и попадает в центр разыгравшейся драмы. Испуганный беременностью Кати ее возлюбленный — комсомолец Павел поверил «петушиному слову» хулигана Мотьки: плод будет уничтожен, если Катя «побудет» с несколькими ребятами. Кате удалось выскочить из западни, расставленной Павлом, но она попадает в сети злостной клеветы, пущенной Мотькой. Катя энергично борется, и комсомольская ячейка с помощью сапожника распутывает это дело...

Трогательная по своей наивности надпись «Парижский сапожник», сделанная мелом полуграмотной рукой, дает тон всей картине.

В то время, как Гричер дает наивные образы, Эрмлер рисует убедительные и свежие «образы наивности».

Наивно это было со стороны комсомольца — Павла, который в сущности неплохой парень, поверить «петушиному слову» Мотьки; но эта наивность оправданна, потому что «петушиное слово» живет еще крепко в нашем быту...

Наивна радость глухонемого, когда Катя дает пощечину Мотьке; но в ней раскрывается недостаточная культурность нашего быта, которая еще не может понять всей глубины человеческого страдания и скользит лишь по поверхности явлений. Наивны действия секретаря комсомольской ячейки, который в ответ на тревожные вопросы Павла сует ему книжку о половом вопросе, но зато как трогательно усилие той же ячейки помочь Кате, когда разразилась беда.

Эрмлер работает над живым организованным материалом. Гричер делает свою картину над выдумкой, лишенной всякого социального содержания. Он не использовал тех возможностей, какие давал сценарий Бабеля, и сделал упор на второстепенное, на неважное, превратив фильму в серию плохих приключений.

В «Сапожнике» — раскрытие содержания социальных и бытовых отношений; в «Блуждающих звездах» — надуманное приключенчество.

В «Парижском сапожнике» обыгран каждый эпизод, в «Блуждающих звездах» режиссер проходит, не «сделав» их, мимо таких, например, сцен, как встреча у телефона, когда его герои находятся в двух соседних кабинах и не могут найти друг друга. В первой фильме простая и потому волнующая выразительность образов, во второй режиссер, пользуясь самыми наивными средствами кино, бессилен нарисовать образ, согретый теплотой жизни. Гричер одел неплохого киноактера Дубравина в безвкусный костюм — фальшивого в кино — декадентского излома. От картины Эрмлера, несмотря на наличие формальных провалов, веет свежестью, в то время как «Блуждающие звезды» возвращают нас к давно знакомым штампам.

Так мстит за себя художественная правда.

К. Фельдман

Журнал «Советский экран» 1928. № 6

КІНО

ЖУРНАЛ УКРАІНСЬКОІ КІНЕМАТОГРАФІІ.

3

Кадр з фільму „Крізь сльози" за оповіданням Шолом Алейхем

קינאָ

«ТРИЛОГІЯ»

НЕ випадково, звичайно, ВУФКУ, як українська кіно-організація, випускає на екран серію єврейських фільмів.

Жодна інша республіка нашого Радянського Союзу не має в своєму національному складі такої кількості єврейського населення, як УРСР. Наставлення — правильне. Національний фільм має на меті не тільки задоволення культурно-національних потреб тої чи іншої нацменшості, але також і ознайомлення всіх нацменшостей, як і нацбільшості з історичними, побутовими та соціальними особливостями народів. Ідеологічно витримане художнє відображення на екрані соціяльно-політичних умов, що створюють специфічні національно-побутові особливості, майстерне відображення їх на екрані є в руках наших культурницьких органів міцною зброєю в боротьбі з націоналістичними ухилами, з шовіністичними настроями національно-обмежених великодержавних та «малодержавних» кол.

Широким масам, особливо сільського населення, вихованого протягом століть на принципах пригнічення нацменшостей, призирливого, високомірного до них ставлення та активної ворожнечі, — художнє відображення на екрані неймовірно тяжких умов, що в них жили нацменшості в колишній царській Росії, — допоможе зрозуміти те, що було для нього незрозумілим, і відкриє очі, де заховані коріння антисемітизму.

Молоді нашій, що виросла вже в післяреволюційний період, зовсім невідомі або в кращому випадкові мало відомі не тільки кошмари єврейських погромів в часи царату, але й умови єврейської безправності та безвихідних злиднів величезних мас єврейської бідноти, що посіла, крім Польщі й Литви, ще й «черту оседлості» колишньої Росії, переважно так звану тоді «Малоросію».

Для єврейської буржуазії не існували фактично національні обмеження, для цієї частини єврейства не існували фактично ні «межі осідлості», ні відсоткова норма. «Золото не пахне»... Не мало національного паху так само й золото єврейської буржуазії.

Та далеко від великих міст, в закинутих вуличках брудних містечок тулилася в гнилих закутках єврейська біднота, вироджуючись в умовах злиднів та безправності.

І ніхто з письменників кінця минулого віку не змалював так яскраво й барвисто, художньо й талановито-любовно безвихідне горе, тяжкі

злидні та непролазне болото єврейських містечок та їх населення, як славетний єврейський письменник Шолом-Алейхем.

Бо Шолом-Алейхем був добре знайомий з ведмежими закутками «черти», з побутом та звичаями її, з соціяльними стосунками, що існували в той час в єврейському містечку.

Але гумор Шолом-Алейхема, сміх його не подібний до гіркого, часом, сміху Гоголя, ні до смутної усмішки м'якого Чехова, ні, тим більш, до соціяльно-нейтрального гумору Марка Твена та Джерома.

Трагикомічні типи Шолом-Алейхема, смішні колізії, комічні становища, що в них його герої завжди потрапляють, сумні барви його сміху, що малюють на сірому тлі гнітючих злиднів та вічно-напруженої боротьби за фізичне існування, — його сміх викликає сльози, сльози не тільки жалю до жертв національного та соціяльного гніту і, тим більш, не сльози зворушення, а — гніву й зненависти до гнобителів «чужих» і кулаків, цадиків, багатіїв та інших, висловлюючись термінологією героїв Шолом-Алейхема, «дармоїдів, паразитів та кровопивців» з числа своїх же одновірців.

І цілком правильно ВУФКУ, приступивши до випуску серії єврейських фільмів, почало ще в минулому році з інсценіровки Шолом-Алейхема.

Режисер Гричер закінчив нещодавно постановку на Одеській фабриці ВУФКУ нового Шолом-Алейхемівського фільму — «Крізь сльози». Можна з певністю сказати, що цей фільм матиме великий успіх не тільки на «єврейській вулиці».

З певним тактом, зберігаючи почуття міри в формах змалювання трагікомічних становищ, з великим художнім почуттям розв'язав режисер Гричер нелегке завдання — інсценування на екрані одного з кращих Шолом-Алейхемівських творів. Фільм «Крізь сльози», що відрізняється від багатьох інших тонкою, без жодного шаржування грою добре підібраного типажу, добре виконаний технічно, переносить глядача в похилені халупки кривих вуличок брудного єврейського містечка і відновлює гнітючу картину життя єврейського гетто 80-90-х років минулого віку.

Велика майстерність режисера та оператора позначається в цьому фільмові і в дрібницях: в обігруванні речей.

«Грають» не тільки мухи, але й годинник, кавалок люстерка, штанці, що їх губить маленький Мотеле, «грає» символічно молитовник, що впав і сам собою закрився.

Але «грають» не напружено й не примусово, без вульгарного підкреслення, не галасливо, а м'яко й чуло, без дисонансу до загального тла й перспективи.

Все виправдане, ніщо не ображає: ні рясна вогкість під носом у дітей, ні пух перини в бороді заспаного палітурника, ні глибокодумне колупання городовика в носі, ні традиційна лайка кравцевої Ксантипи — Ціпи-Бейли-Рейзі. Все типове, все так, як було, все художньо-правдиве й викликає у глядача відповідні емоції — сміх крізь сльози... сльози теплого співчуття до нещасних героїв фільму та гніву проти героїв-гнобителів.

Говоримо за героїв, а не за героя фільму, бо ні героя, ні героїні як головної дієвої особи в фільмові нема.

Герой — кравець Шимон Перчик, але же в більшій мірі, ніж його жінка Ціпа-Бейла-Рейзя, що «не гризе його лише вві сні і не розпікає тільки по великих святах», герой — малий 6-літній Мотеле, що талановито веде свою ролю; герой — невдаха Еля, як і «філософ» Піня — «Золота голова». Всі вони так само герої фільму, так само значні персонажі його, як і шинкар Додя, мундир пристава, як «цвях» сюжету — бідолашна коза, що «обернулася на козла», як уся дуже вдало знята єврейська вулиця.

...Пятьдесят років прожив «універсальний кравець, він-же й латочник Шимон Перчик в Злодіївці скромно й тихо, як хробак під землею. І... нічого!.. Та забажалося жінці його «теж» мати козу»... Звідси й почалося. І розібратися в тому, «хто більше винний» в пригодах нещасного кравця в поганому анекдоті: бідолашна коза чи... кицька, що забруднила поліцейський мундур... Хто зможе?

Почалося з кози і закінчилося кицькою... Бо... навіть кицька могла непоправно нашкодити бідаку єврею в царських межах єврейської осілості. Так воно часто бувало, так, іменно так змалював це Шолом-Алейхем, так відбив це на екрані і Гричер.

За попсований кравцевою кицькою поліцейський мундир, а формально — «за колотнечу в народі, викликану шляхом протизаконного обернення кози в козла, кравець Шимон Перчик виселяється з родиною в адміністративному порядкові з містечка Злодіївки в 24 години»...

...І поплენталася голодна, бездомна, обдерта родина ремісників, поплenталася брудною дорогою за межі містечка в невідому далечінь, без надій на майбутнє, без перспектив на працю в іншому закинутому бідному єврейському містечкові проклятої пам'яті царських меж бідняцько-єврейської осілості...

...Шолом-Алейхем не дожив до наших днів. Йому не пощастило дочекатися безнадійно бажаного ним тоді для героїв його творів національного та соціяльного розкріпачення...

Він побачив-би в наші дні, як оплакана ним крізь сумний сміх доля

містечкової єврейської бідноти вирішується тепер правильною національною політикою радвлади. Частину цієї картини різкого перелому в житті бідноти єврейського містечка дає поставлена режисером Балюзеком, випущена Одеською фабрикою ВУФКУ майже одночасно з картиною «Крізь сльози» картина «Земля кличе» («Крик в степу»).

Цей фільм, як і раніш випущений «Євреї на землі» — дає глядачеві яскраву картину впертої праці вчорашніх Шолом-Алейхемовських персонажів на десятках тисяч десятин бувших поміщицьких земель, що пустували на Херсонщині та в колишній Таврії.

Залишається тільки побажати тепер ВУФКУ випустити останню частину трилогії — показати на екрані життя і працю синів та онуків Шолом-Алейхемовських героїв, що працюють на заводах та фабриках, в портах та різних інших галузях нашого радянського будівництва робітниками. Сподіваємося, що остання частина трилогії: «Так було, але от як треба, от як воно є» — з'явиться на екрані протягом цього року.

М. Макотинський

Журнал „Кіно" 1928. № 3

ЛЮДИ В КИНО

Еврейский драматург Бер-Копаткевичер написал новий сценарий «Советский Тевье-Милхигер». Автор сценария переносит одного из героев Шолом-Алейхема в условия нашей жизни, в которых он из неудачника и страдальца превращается в бодрого и радостного труженика.

Газета „КИНО" 1925

ЕВРЕЙСКАЯ ЛЕНТА

Закончены подготовительные работы на ялтинской фабрике ВУФКУ по постановке картины «Крик в степи» (название условное). Сценарий Заца; тема сценария – ростки нового быта в еврейском местечке. Ставит картину режиссер В.В. Баллюзек, оператор – В.И. Лемке. Ассистентом-консультантом по картине приглашен известный на юге деятель еврейского театра драматург Фидель. Художественно-декоративное оформление картины поручено художнику Натану Альтману.

Газета „Кино" 1927. 30 августа

«КРІЗЬ СЛЬОЗИ»

ФІЛЬМ «Крізь сльози», безперечно, займе не останнє місце в поки що незначному нацменівському секторі виробництва ВУФКУ.

Не дивлячись на те, що в фільмі немає обов'язкової для кіно єдности сюжету, що темп наростання дії не досить великий, — фільм все ж справить велике враження.

Перед очима глядача проходить сувора панорама, що дає уявлення про жахливу безвихідність дореволюційного єврейського життя.

Один за одним проминають на екрані містечкові закутки з покаліченим жандармською сваволею побутом єврейської бідноти.

Незабутні пам'ятники цього побуту, що був стиснутий пазурями злиднів та безправності, залишив Шолом-Алейхем.

І сценаристи добре зробили, що взялися за ці пам'ятники, поклавши в основу сценарія твори Шолом-Алейхема «Зачарований кравець», «Мотл — син кантора Пейсі» та почасти «Ножик».

Погано лише те, що сценаристи, залишивши Шолом-Алейхемовську схему, немилосердно розгубили його «ізюминки»!

Залишилося густе побутове тло, залишилася трагічна безвихідність, залишилися люди «без стерна й вітрил», та нема ліричного гумору, нема Шолом-Алейхемовської ліричної іронії, що нею пройняті всі його твори...

Шолом-Алейхем не сентиментальний. Його творчість не знає «просто сліз». Він малює побут, що викликає сміх, але сміх... крізь сльози.

Автори сценарія, свідомо чи не свідомо, але вбили Шолом-Алейхемовську усмішку, вони немилосердно знищили сміх, залишаючи лише сльози, і змінили, таким чином, загальний художній вигляд літературного матеріалу, який справді з великими труднощами піддається кіно-оформленню.

Вся невибаглива в фільмі фабула полягає в тому, що бідний кравець Шимон-Елі під «натиском» своєї жінки Ціпи-Бейли-Рейзі вирішив купити козу. Довідавшися, що Козодоївський меламед має дві кози, він іде в Козодоївку і звідти урочисто повертається з козою. По дорозі з Козодоївки в Злодіївку стоїть корчма, куди Шимон-Елі вирішив зайти відпочити.

Після суперечки між кравцем та корчмарем останній вирішив підсунути кравцеві замість кози козла... Звідси й всі нещастя...

Протягом всього фільму Шимон-Елі водить козла до меламеда й назад. Як тільки приведе його в Козодоївку, він «стає козою», повернеться додому — коза стає козлом...

У всьому винний безпечний корчмар, що глузує з бідного кравця.

Фабула проста. Сценаристи намагалися кінофікувати Шолом-Алейхема, впорскнувши в сценарій кохання дочки

кравця та палітурника Елі, але це було впорскування з пустого шприця...

В загальному — режисер Гричер мав для постановки трохи обскубаний літературний матеріял Шолом-Алейхема, розбавлений надмірною кількістю сліз... та невдалим коханням.

І все-ж вийшов фільм, що хвилює глядача. Режисерську роботу треба визнати чудовою.

Глибокою художньою правдою віє од хедера, од кривих, закинутих вуличок, од всього побутового ландшафту, розгорнутого в цьому фільмі.

Типаж надзвичайний. У випадках підбору такого типажу не тяжко впастися в шаржування, але цієї слизької стежки уникла режисура.

Добре враження справляє артист Заславський, що утворив дуже характерний образ старого меламеда.

Симпатично подає ролю Брухи Синельникова. Шимон-Елі вийшов непогано. Він справляє враження зацькованого, забитого ремісника, що постраждав від «занадто широких бажань своєї жінки». Добрий і Піня.

Чудово виконав свою ролю Мотеле. Це дуже талановитий хлопчик. Хоч часом він перегрaє, але це можна йому пробачити, беручи на увагу його вік.

На висоті був художник Шпінель.

В цій постановці талановитий Гричер виявив знання єврейського побуту і добрий художній смак при його оформленні.

Було б дуже бажано використати т. Гричера якнайбільше для зміцнення нацменівського сектора ВУФКУ.

Цей фільм, не дивлячись на хиби (млявість наростання, не досить художньо мотивований бунт ремісників тощо) все ж є крок вперед в галузі розгортання нацменівської кінематографії на Україні.

І. Фефер

Журнал „Кіно" 1928. № 3

СЪЕМКА ОКТЯБРЬСКИХ ТОРЖЕСТВ

Киев, 24. Для засъемки Октябрьских торжеств отделом кинохроники ВУФКУ были командированы во все промышленные центры Украины 24 оператора. Хроника снималась в Харькове, Сталине, Мариуполе, Днепропетровске, на Днепрострое, в Одессе, Николаеве, Киеве, Виннице, АМССР и в болгарской, немецкой и еврейской колониях. К съемкам были привлечены также кинолюбители, имеющие съемочные аппараты.

Газета "Кино" 1927. 29 ноября

С точки зрения ветра

Нынешний крымский курортник очень торопится. Он двухнедельный и быстро загорает на солнце. При мне унесли с пляжа человека, загоревшего до 41 градуса. Это безумие заразительно. Стыдно быть в Крыму с синим телом.

Южный берег Крыма узок, как подоконник. На подоконнике загорают и в Москве.

В Евпатории другой пляж — широкий, ветряный, песок, как толченое слоеное тесто. Песчинки плоские.

Тут женщины и дети. Дети не хотят лежать. Женщины их ругают. Женщин много. В десять раз больше, чем мужчин.

Над пляжем трепещут привязанными птицами простыни.

У пляжа, просвечивая солнцем сквозь квадратики сурового полотна, сереют не спеша вздыхающие паруса лодок.

На мужском пляже тоже дети. Рядом с детьми костыли.

Ветер не останавливается на пляже, а через гостиницы дует дальше.

А там, за пляжем, нет гор, как в Южном Крыму. Здесь степи. Степь из желтого мягкого камня, и на камне одеялом лежит где коричневая, а где и черная земля.

Перекати-поле дрожат на своих стеблях. Стебли ломки. Проволочными шарами катятся каталки по полю. Облака бегут, как на службу, боясь сокращения.

Облака бегут со скоростью тачанки.

Ветер, ветер. Ветер на широких улицах редких поселков.

Гуси летят на ветру. Домашние белые гуси. Тучи желтые с черным над землей. Летят над землей обрывки дождя и грозы.

Колодцы в степи редки, редки. Реже, чем голый камень. Колодцы глубоки — в 20, в 60 саженей.

Над ними досчатые барабаны из решетчатых досок. Барабаны в диаметре сажени в три. Они крутятся, насаженные на валы. Вал перпендикулярен к земле. Лошадь крутится вокруг вала. Две бадьи; одна бежит вниз, другая — вверх.

Лошадь крутится вокруг бревна, ступая ногами на крутящуюся тень.

Крутящуюся тень крупно пишу я, начиная разлагать все на планы. Дело в том, что мы ехали с кино-оператором, вырвавшись из отпуска на пять дней. Режиссер Роом и чуть ли не украденный из ВУФКУ оператор Кюн.

Спокойный Кюн (конечно) с бровями, выгоревшими от солнца. С красным, уже не загорающим лицом. Голубоглазый. На коленях уже сотни верст кино-аппарат. Чтобы не разбился.

Перекати-поле катятся по ветру и не попадают в кадр. 25 метров. Колодец. И в ветру, в голом Крыму — евреи земледельцы. Сейчас их много, уже око-

ло ста тысяч. Больше всего в Херсонщине. В Джанкойском районе живут в Крыму они уже установившимися деревнями. По-старому только тянутся к железной дороге. Один поселок попал на линию. Он построился, несмотря на уговоры, по обеим сторонам полотна и поезд идет через деревню, как трамвай. Станции же, конечно, нет.

В Евпаторийском районе поселки совсем молодые. Самый старый Икор. Здесь живут уже около трех лет. Настроили дома. Строят дома дальше, и по какой-то ошибке межевания в голой степи улица деревни кривая. Но такая широкая, что московский переулок может, согнувшись вдвое, лечь во всю ширину от дома до дома на противоположной стороне.

У края деревни — дворец. Так мне сказали и забыли улыбнуться. От ветра здесь сохнут губы. Выгорают волосы. Евреи здесь не акцентируют. Потому что не торопятся. Они совсем не похожи на московских. Земля совершенно их изменяет. Дети шести лет здесь скачут на лошадях. Сорок метров. Кюн недоволен пылью. Облака бегут. Набегают на солнце. Ждать? Решили снимать с бегущими облаками. Дворец — это хлев огромный и четырехугольный. В нем жили два года. Сейчас — тоже живут. Переселенцы едут в больших красных решетчатых мажарах. В мажарах столы, хлеб и женщины. Видели вечером. Не сняли. Им очень, очень тяжело. В местечке едят хлеб с луком. В деревнях лук с хлебом. Молоко продается.

Икор весь голый. Избы торчат как пни. Избы строят в несколько дней. Из камня, который можно пилить пилой и рубить топором. Заснято. Коровы тоже живут пока в домах. Там, где дома построены. На лошадях ездят. Работают на волах. И еврей и лошадь горячатся в поле. Лошадь не выдерживает. А вол спокоен. Его раз навсегда лишили темперамента. Быком не правят. Ему говорят: «цоб», «цобе», и он поворачивает вправо и влево. С места трогают, крича: «Гей, волы, гей».

Еврей из местечка не живет, а мучается: он не ходит, его потроха его носят. И вот он встречается с волом. Вол требует спокойствия. Отдыха в жару. Боится потного ярма. Не обращает внимания на истерику. Первую неделю еврей бежит впереди вола и проклинает его. Не знаю, что делают вторую. Через много времени он идет сзади и кричит (вполголоса) цоб или цобе. (Сняли, не знаю, вышло ли. Волы медленны, пленки было мало.) Так волы определяют сознание. На 69-м участке ветер. Горизонт совершенно чист и кругл. Посередине кадра палатка, и ветер дует через нее насквозь. У палатки ярмо. Положено так, чтоб роса не села на дерево. Вол боится влажного ярма.

Внутри палатки телега. Под телегой два мешка с таранью. Тарань из-под Минска. Четверо мужчин, двое женщин: женщины — сестры.

Полем идут вдалеке люди. Седой еврей из Мозыря. Идет пешком. Суббота. С ним рядом крестьяне-евреи. Седой еврей ходок.

Место голое. Вода далеко и покупная.

Палатки на горке. Не видно ничего. Мозырский еврей смотрит на весь этот неприют. Перед этим он видел Корсабон — черный пар здешний... Взял землю на образец.

Он смотрит и говорит, что останется. Я спрашиваю: «А как у вас шли дела на родине?». «Если бы они шли, — ответил старик, — я не пришел бы сюда».

На двадцать третьем участке два балагана. В балаганах живут люди. Висит на столбе под граблями портрет Ленина. Мы сломали на этом балагане крышу. Чтобы был свет. И сняли.

Дали одному еврею, с плотной фигурой и седой плотной бородой, газету. Снимаем.

Роом раздирается. «Как вы читаете. Читайте, как обыкновенно». Еврей смотрит к нам наверх в дырку (крыши) и отвечает великолепно: «Обыкновенно я не читаю».

Не у всех есть места в балагане. Два коллектива живут на двух стогах сена. Сено степное, колючее. Будто покосили проволоку. Коллективы имеют своих председателей и занимают друг у друга ложки на обед.

На 63-м участке мозырскому еврею сейчас землемер тоже режет землю. Он посмотрит на нивелир и увидит старика совсем близко и вверх ногами. Потом оторвется и увидит его далеко и головой вверх.

Землемер машет шапкой. Тянут по земле стальную ленту. Пыль. Волы ведут плуг. Пыль. Кюн лежит в меже и снимает. Говорит: «При такой работе аппарат и пяти лет не выдержит».

Все это будет смонтировано. А аппарат выдержит. Есть в одном месте киноаппарат, который так стар, что его обклеили бумагой, чтобы не развалился, но он выдерживает.

В колонии «Заря» сняли починку трактора, отдых волов, молотилку и ребятенка, родившегося в степи. Зовут эту девочку «Забудь лихо». Здесь много работают. А суховей выдул у колонистов в этом году чуть не половину урожая.

Я спросил одного колониста: «Почему вы приехали сюда?»

«Потому что мне надоело, что меня называют спекулянтом».

Колония «Заря» уже тоже на третьем году. Ей уже нужно начинать отдавать долг по векселям. Здесь знают, что такое бесспорное взыскание, и жалобно смотрят на барашков. Ветер.

Землю подымают тракторами. Мне приятно видеть на дворе первой Госкинофабрики битоны и маслобойки, приготовленные для съемки. Это лучше ливадийского хрусталя. Вероятно, его скоро совсем не будут снимать. Не лезет он в советские картины. Будет когда-нибудь день и не станут в советских картинах снимать хризантему и орхидеи в вазах. Они некрасивы.

Ширококрылые, низко над землей сидящие трактора похожи на лебедей, если бы лебеди были серыми. Они плавают в горной земле. Начальник управляет ими свистком. Для нас их собрали в колонну.

Лемех одного вслед колесам другого. Тракторы поплыли. Сгребая траву, сбивая ее у лемеха в шар зеленой проволоки. Уступами едут мимо аппарата черноволосые трактористы в синих прозодеждах.

Кюн лезет с аппаратом на трактор на тачанку.

Тракторист объясняет знакомое мне.

Трактор живет семьсот десятин. Но через сто уже надо сменять кольца. Через семьсот десятин трактор омолаживают. Растягивают цилиндры, новые поршни при машине прилагаются. Но крестьянин сейчас бережлив. Он хочет режима экономии. И не меняет колец через сто десятин. Трактор это выдержит. Трактор может пережить и семьсот без расточки. Только это невыгодно. Расход масла, керосина растет. Экономия с машинами не та, что с лошадьми. Машина не оплачивает насилия, не оплачивает расхода на кнут.

Идеал прибора — электрическая лампочка. Ее выбрасывают без ремонта. Нужно бояться переработки машин. Я думаю о пленке.

Экономить нужно не пленку, а картину. Интересоваться выгодой, а не убытками. А волы бороздят уже поднятое тракторами.

Волы и тракторы — разная экономика и психология. Если бы они писали статьи, то выводы сильно разошлись бы. Сейчас они работают вместе. Метры бегут.

Дубль идет на дубль. Солнце мигает облаками. Люди устают. Потом съемка базара. Базар лезет в кадр. Кюн и Роом — на крышу. На крыше татарин, который возникает из черепицы и им помогает. Я разгоняю стоящих. Ко мне подходит татарин. На нем коломянковый костюм. Лицо от загара с ситвой. «Дешево снимаете, — говорит, — без актера. А «Песнь на камне» полтора миллиона стоила? На наш счет?» Я отвечаю: «Песнь на камне стоила двадцать пять тысяч, и отойдите из кадра». Гражданин-редактор, подтвердите мои слова для Крыма. Укажите границы расходов. Население в панике. Нужно опубликовать цифры. Точные цифры расхода. Съемка же нам без пленки обошлась около 750 рублей. С дублями. Со сценарием.

Виктор Шкловский

Журнал «Советский экран» 1926. № 39

«Кіно-газета» **«НАПЕРЕДОДНІ»** **1928. 20 грудня**

НОВІ ХУДОЖНІ ФІЛЬМИ ВУФКУ

...Випущено також фільм на 6 частин під назвою «Напередодні». Картина показує драму бідного єврея музиканта на тлі царської реакції 1905 р. Ставив фільм режисер Г. Гричер, що вже поставив для ВУФКУ картини: «Крізь сльози», «Непевний багаж», «Мандрівні зорі» й «Сорочинський ярмарок». Операторська робота О. Калюжного. Головні ролі в картині виконують артисти: Манікельнерки — Дюсіметьєр (грає в картинах ВУФКУ «За стіною» та «Проданий апетит»), Сашки-музики — А. Бучма (грає в картинах ВУФКУ: «Тарас Трясило», «Тарас Шевченко», «Микола Джеря», «За стіною», «Проданий апетит», «Джимі Гіггінс»), Погромника — Ю. Шумський (що грав у картині ВУФКУ «Буря»).

НА ОДЕСЬКІЙ ФАБРИЦІ

Режисер сидів у м'якому кріслі і вивчав поле бою.

На цей раз воно було невеличке. Дві кімнати. В першій стояв «розкішний» письмовий стіл з інвентарем, що до нього належав — і рояль. У другій — не менш розкішні меблі з золотими ніжками, там-же були погруддя музикантів.

За столом сидів чоловік із срібним волоссям. Коло дверей чекав другий у високому комірникові. Це були директор театру та його помічник. Помічник мав докласти, що прийшов музикант. Директору театру належало вислухати гру скрипаля і не прийняти його до оркестру.

Бо скрипаль «єврей і погано одягнений».

Проте і директор, і його помічник, не дивлячись на своє буржуазне, за сценарієм, походження, були в дуже пошарпаних сурдутах.

Помилково думати, що ця пошарпаність костюму не вийде на екрані. Капіталісти в «Джимі Гіггінзі» вийшли дуже злиденними.

За режисером стояв його штаб: оператор, освітлювачі, бутафори, адміністратор та музиканти.

Поле бою лизали шалені й їдкі промені освітлювальних апаратів. Кишки від них лізли по всіх напрямках. Оператор радився з режисером про розташування тіней від погруддів. Вранці оператор розбив окуляри, після перерви на обід йому привезли нові, і бій продовжувався.

Перші в атаку пішли освітлювачі. Вони пересували лямпи за вказівками оператора. Потім музиканти заграли, здається, «Жовтень» Чайковського. Директор настроювався, сидячи за столом.

Бучма в ролі єврея з жовтими крильцями сорочки, що стирчали з-під камзельки, водив смичком по струнах скрипки в такт оркестру.

Армія страждала від спеки, світла й солодкого, порохнявого повітря. Прибиральники підметали підлогу директорської. У директора постійно одривалася манжета. Один з музикантів був кравець. Він кинув скрипку і поспішив допомогти директорові.

Світло ще збільшили. Режисер дав знак.

Потрібні кадри було знято. За хвилину штаб радився в справі нових позицій.

За кілька днів пізніше фронт перейшов з ательє до одеського міського театру. Погода псувалася, затримуючи наступ кіно-армій.

В основному плані ВУФКУ вище згадані операції звалися зніманням картини «Напередодні» (реж. Гричер, оператор

Калюжний, сценарій Гричера й Заца за оповіданням Купріна — «Гамбринус»).

Старі одеські тубільці кажуть, що Купрін ходив по Одесі в полотняних, подібних на лантухи штанях, ловив бичків на Великому Фонтані й пив з рибалками. Старі тубільці також оповідають, що одного разу Купрін пропив все що мав, і його не випускали з Одеси. Він кинув горілку й бичків і одної ночі написав «Гранатовий браслет», що ним і розплатився.

Шинок «Гамбринус» стоїть на розі Преображенської та Дерибасівської, там ніколи не танцювали рибалки в тяжких чоботях, і взагалі ніхто не танцював там, де виступав єврей-музикант Купріна.

Сценарій має таке-ж відношення до оповідання Купріна, як справжній Купрін до легендарно-одеського, як колишній шинок на дорозі Дерибасівської до шинка з Купріна. Сценаристи зробили Купріна лише відправним пунктом свого сценарія. Дарма тільки вони побоялися назвати Одесу — Одесою.

Мик. Ушаков

Журнал "Кіно" 1928. № 10

НАПЕРЕДОДНІ

...Можна вважати картину «Напередодні» з ідеологічного боку за неприпустиму, як фільм, що трактує події 1905 року невірно, й пропонувати ВУФКУ не пускати її в робітничі клюби. З художнього боку визнати її фільмом середньої якості, окремо зазначивши гарну гру Бучми.

"Кіно-газета" 1929. 20 квітня

Сучасники, побачивши Бучму в «Напередодні», були вражені: «риси обличчя, брови, постать — несуть на собі відбиток пригнобленості, кволості.

З очей, які бувають то грізні, то сумні, то зворушливо ніжні, які так багаті на різні найскладніші нюанси психологічних переживань, пізнаємо Бучму в новій ролі з фільму «Напередодні».

З книги О. Бабишкіна "Амвросій Бучма в кіно". К., 1966

9

УССР.
НКП.
ВСЕУКРАИНСКОЕ
ФОТО-КИНО-УПРАВЛЕНИЕ
„ВУФКУ"
Представительство на С.С.С.Р.
в Москве.
7 Января 1929 г.
№ 9/1247.

В ГЛАВНЫЙ КОМИТЕТ ПО КОНТРОЛЮ ЗА РЕПЕРТУАРОМ
ПРИ ГЛАВЛИТЕ Н.К.П. РСФСР.

Представительство ВУФКУ просит выдать разреше[ние]
на демонстрирование картины:

1. Название картины: Накануне
2. Производства: Советского.
3. Какой организации: Всеукраинского Фото-Кино Управ[ления] "ВУФКУ".
4. Год выпуска: 1928 год.
5. Количество: Серий 1 Частей 6
Метраж 1604
6. Сценарист: М. Заяц и Г. Гричер
7. Режиссер: Гр. Гричер
8. Оператор: А. Калюжный
9. В главных ролях артисты: М. Доллер, А. Бучма, Ю. Шумский

Стоимость постановки: Рубл. 53.030.93 Плановая, неплановая.

Наименование и № раздела спецификации:
а/ по тематической установке: социально-бытовая
б/ по бытовому признаку: —

Из какой эпохи: доревол., эпохи гражд. войны, эпохи мирного строительства.

Жанр: Драма, кино-пьеса, революц. эпопея, авантюр-приключ., комедия, комическая, культур-фильма, мультипликация, хроника /подчеркнуть/.

4. Тема и краткое содержание. История бедного еврея-музыканта на фоне царской реакции 1905 года.

При сем прилагается: Монтажные списки надписей в 2-х экземплярах.

ЗАВЕД. ПРЕД-СТВОМ /БЛЮМБЕРГ/

СЕКРЕТАРЬ

8 - ЯНВ 1929

Главный Комитет по Контролю за репертуаром
при Главлите

ПРОТОКОЛ № 2802

1. Название картины: НАКАНУНЕ
2. Характер картины и техническое состояние: драма
3. Артисты в главных ролях
4. а) какие серии 6 метража 1604 б) количество частей 1 экземпляров
5. Название фирмы: Советского
6. Владелец картины и его адрес: ВУФКУ

122

10

У. С. Р. Р.
Н. К. О.
ВСЕУКРАЇНСЬКЕ
ФОТО-КІНО УПРАВЛІННЯ
„ВУФКУ“

Київ, Бульвар Т. Шевченка, Ч. 12.
Телеф. 51-99, 51-00.

Дозвіл В. К. Р. К. Ч.
Протокол Ч. від 192 р. Літ.

Монтажний лист

до картини Ч.

фабрики

в серіях частинах метрів.

Разрешается к публичному демонстрированию

СМ. УДОСТОВЕРЕНИЕ 2802

Экземпляр проверен

Контролер

11 янв

Заведывающий Киноотделом

Секретарь

Ч.Ч. по порядку	ТЕКСТ НАПИСІВ	Примітка
	"НАКАНУНЕ"	
	Сценарий Г.З.Гричера и М.Б.Заца	
	Режиссер Г.З.Гричер	
	Оператор А.В.Калюжный	
	Художник Г.А.Шпинель	
	Помощники режиссера К.Игнатьев	
	М.Страшинский.	
	ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА	
	Саша музыкант -А.Бучма	
	Маня -М.Дюсиметьер	
	Хозяйка ресторана - А.Горичева	
	Малина - А.Шумский	
	Ковальчук - А.Красенко	
	Артем Головня - П.Масоха.	
	В главной роли артист А. М. Бучма.	
	ЧАСТЬ ПЕРВАЯ.	
1	- С добрым утром, Маня!	
2	- Что случилось, Саша? Почему вы целую ночь играли?	
3	- Я, Маня, волнуюсь...	
4	- Я иду на приемный экзамен оперного оркестра.	
5	- Маня!..	

„Київ-Друк“, 1-а друк. № 2222—20.000.

6. — Вы бы, может быть, бросили эту жизнь.
7. — В галстуке Саша, вы будете настоящим мужчиной.
8. — Мастер Малина.
9. — Начальства не уважаешь.
I0. — Шапку долой.

ЧАСТЬ ВТОРАЯ

II. — Не приняли меня, Маня, в оркестр..
I2. — Видно, наш бог — Макарка..
I3. — Сыграйте что-нибудь, Саша.
I4. — Лопни глаза мои — я беру его за майстра..
I5. — С волчьим билетом, значит..

ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ

I6. — С ними.
I7. — С ними.
I8. — Жисть мою заел, гад..
I9. — Сыграй мне коквоку..
20. — Пей, братец.
2I. — Встать, прохвосты.
22. — Император всероссийский объявил войну японскому царю.
23. — Да здравствует его императорское величество.

ЧАСТЬ ЧЕТВЕРТАЯ

24. — Подними руки.
25. — Годен.
26. — Про Сашу ничего не написано.
27. — Нет, он еще, верно, живой.
28. — Сашка-а..
29. — Можете поздравить меня с приездом..
30. — Саша, ты настоящий герой.
3I. — Ой-ой.. Я не могу, Сашенька.. он напоминает Вас.
32. — Наверно, наш бог — Макарка..
33. — И скрипку я тебе сберег.
34. — За непобедимую доблестную армию нашу.. ур-р-а-а..
35. — Тебя с победой поздравляю..
36. — ..себя с оторванной..
37. — Бросай работу.
38. — Бастуй.

ЧАСТЬ ПЯТАЯ

39. — Свобода!

40. — Воля! Свобода!!

4I. — Нам не нужно златого куми-ира...

42. — Ненавистен нам царский чертог..

43. — Никаких гимнов.

44. — Никаких гимнов больше не будет, господин пристав..

45. — Ни-ка-ких.

46. — Рабочие бунтуют. Это угроза императору и государству.

47. — Надо поднять настроение в народе.. Есть распоряжение.. Понимаете..

48. — Жиды и студенты мутят..

49. — Их надо уничтожить.

ЧАСТЬ ШЕСТАЯ

50. — Будет здесь, ребята.. Трусите дальше.

5I. — За что же его. Ведь он православный.

52. — Он социалист.

53. — Горе мне, горе.. Деток моих за-ру-би-ли..

54. — Давай гимн "Боже царя храни.."

55. — Никаких гимнов.

56. — Братья. Что же это он, жидовская морда.

57. — Ты..

58. — Ты.. сукин.. сын..

Конец.

Секретарь редакции:
П.п. Председатель Гл. Комитета
по контролю за репертуаром
Зав. Кино-Секцией
Москва I8 мая I929 г.
Секретарь Кино-подотдела ГРК

Монтажный лист (фрагмент)

"ГЛАЗА, КОТОРЫЕ ВИДЕЛИ"

/"НАИВНЫЙ ПОРТНОЙ"/

№	ПЛАН	СОДЕРЖАНИЕ	МЕТР	КАДР
I	НДП	НАИВНЫЙ ПОРТНОЙ	I	I8
2	-"-	Сценарий - С. Лазурина	I	I7
3	-"-	Режиссер - В.В. Вильнер	I	I8
4	-"-	Оператор - Б.И. Завелев	I	I8
5	-"-	Художник - И.А. Шпинель	I	I7
6	-"-	В главной роли арт. Миндлин	I	27
7	-"-	ЧАСТЬ ПЕРВАЯ	I	2
8	СРП	Портной шьет (из ЗТМ).	3.I/2	I
9	СРП	Со стола свисают ноги; на полу ребенок.	I.3/4	7
I0	СРП	Кадр № 8	3.I/2	7
II	СПЛ	Портной поднимает девочку, сажает ее к себе на колени.	4.I/4	I
I2	СРП	Девушка и юноша перед зеркалом.	3	I0
I3	СРП	К портному подходит юноша, берет девочку.	3	7
I4	СПЛ	Все усаживаются за стол.	8	4
I5	I пл	В дверях старик.	3/4	2
I6	НДП	ВОЙНА.	I	
I7	СПЛ	Все вскочили. Подходит старик.	3.I/3	6
I8	СРП	Головы слушающих старика	I.I/4	6
I9	СПЛ	Общая паника за столом. Все ушли, осталась одна бабушка.	7.3/4	I0
20	СРП	Головы толпы, в центре гимназист.	I.3/4	II
2I	СРП	У столба толпится народ. Подходят наши знакомцы.	3.I/2	I2
22	СРП	Текст царского манифеста.	4.I/2	3
23	СРП	Наши знакомцы читают манифест.	3.I/4	4
24	СРП	Бабушка с девочкой.	I.3/4	4
25	СРП	В комнату возвращаются читавшие манифест.	6.I/4	I0
26	СРП	Юноша наливает чай, говорит	2.I/2	I
27	НДП	- НУ, МОТЕЛЕ, ЧТО ЖЕ ТЕПЕРЬ ДЕЛАТЬ?	I	47
28	Iпл	Мотеле раздумывает.	2.I/4	5

29	НДП	– Надо идти воевать.	I	2
30	СРП	Все столпились вокруг Мотеле.	3	I2
3I	НДП	ЕСЛИ БЫ ЕВРЕИ СДЕЛАЛИ ТАК, КАК Я, ТО РУССКИЕ СТАЛИ БЫ НАС УВАЖАТЬ, И ЖИТЬ БЫ СТАЛО ЛЕГЧЕ.	4	I9
32	СРП	Кадр № 30	I.I/4	
33	НДП	– КОМУ? МОЕМУ ХОЗЯИНУ ШКЛЯНСКОМУ И ТЕПЕРЬ ХОРОШО ЖИВЕТСЯ.		
34	I пл	Все постепенно отходят от Мотеле, он разводит руками.	5.3/4	I2
35	ОПЛ	В свою комнату входит юноша.	I.I/4	7
36	ОПЛ	Мотеле берет девочку у бабушки.	2.I/2	9
37	ОПЛ	В комнату юноши входит девушка.	3.3/4	I2
38	НДП	– МОТЕЛЕ ИДИОТ, ТАКИХ НА СВЕТЕ НЕ БЫВАЛО.	2	7
39	ОПЛ	Юноша и девушка.		

5

ПРОТОКОЛ № 2716/а

Главного Репертуарного Комитета о просмотре кино-фильм

от 9 ноября 1928 г.

Присутствовали: Блюмин, Никитин, Каушгас, Мещеряков (ГОК), Филимонов (ОГПУ), Львовский, Ломский (Вусте), Ке[illegible]ель (у.к. металлистов)

I. Название кино-фильм „Мотеле идеалист"

2. Производства – советского или заграничного /подчеркнуть/

3. Какой организации . . . . ВУФКУ

4. Год выпуска. 1927/28 г. /дата заявки/

5. Дата представления на просмотр 9/XI /какая редакция/

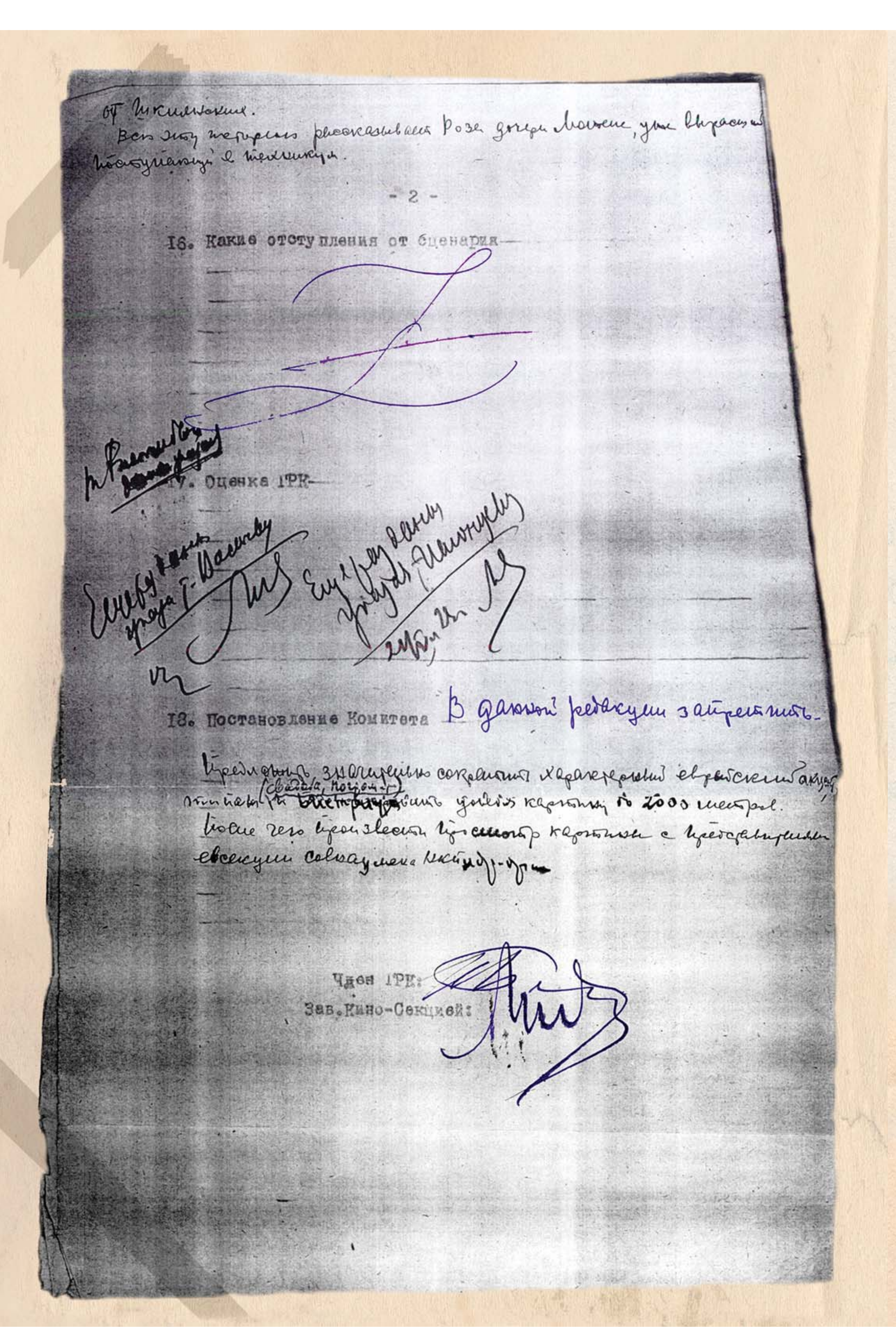
6. Количество 1 серий 6 частей 2164 метража

7. Сценарист . . . С. Лазурин

8. Режиссер . . . В.Б. Вильнер

9. Оператор . . . Б.И. Завелев

I0. Стоимость постановки . . . /плановая или внеплановая – /подчеркнуть/



от [illegible].

Всю эту историю рассказывает Розе дочери Мойше, уже выросшей, поступающей в техникум.

- 2 -

16. Какие отступления от сценария

17. Оценка ГРК

18. Постановление Комитета В данной редакции запретить.

Предложить значительно сократить характерные еврейские акцентирования (свадьба, погром и т.д.) и уменьшить длину картины до 2000 метров. После чего произвести просмотр картины с представителями евсекции совместно с НКП [illegible]

Член ГРК:

Зав. Кино-Секцией:

40	НДП	- НО НЕ ВС ЕЩЕ ПРОПАЛО.. МОЖЕТ ЕЩЕ ПЕРЕУБЕДИМ ЕГО.	2	29
4I	СРП	Кадр № 39. Девушка уходит.	3.I/2	IO
42	ОПЛ	Все за столом. ЗТМ.	5.I/4	I
43	НДП	ФИРМА ШКЛЯНСКИЙ И СЫН - СОЛИДНАЯ ФИРМА.	2	6
44	КРП	Тарелки с едой, руки мужчины.	3/4	I2
45	КРП	Женские руки намазывают маслом хлеб.	3.I/2	8
46	КРП	Голова Шклянского.	I.I/4	I2
47	КРП	Руки мужчины управляются с едой.	3/4	I
48	КРП	Голова жующей женщины.	I	2
49	КРП	Голова жующего мужчины.	I/2	IO
50	СРП	В комнату входит сын.	I/2	IO
5I	НДП	- МАМА, ТАМ МОБИЛИЗАЦИЯ.	I	3
52	I пл	Шклянский повернулся.	3/4	I
53	СРП	Сын снимает пальто.	I	6
54	ОПЛ	Подходит к столу.	2.I/4	4
55	СРП	Прислуга.	I/4	4
56	НДП	- ПРИСТАВ ПРИЕХАЛ.	I	2
57	ОПЛ	Общее движение в комнате.	3.I/2	9
58	КРП	Руки прислуги и хозяйки приводят в порядок стол.	I	I
59	ОПЛ	Отец и сын у двери встречают пристава.	5.I/2	7
60	ОПЛ	Пристав у стола подает Шклянскому бумагу.	4.I/4	
6I	I пл	Шклянский читает.	3/4	7
62	I пл	Пристав -	I.3/4	
63	НДП	- МОБИЛИЗУЙТЕСЬ ЗАЩИЩАТЬ РОДНУЮ СТРАНУ. ВМЕСТО БАШМАКОВ, ДРУЖИЩЕ, БУДЕМ ДЕЛАТЬ САПОГИ ДЛЯ СОЛДАТ.	5	26
64	I пл	Шклянский смеется.	I.I/2	II
65	СРП	Оба за столом.	3	I2
66	I пл	Сын смеется.	I	IO
67	СРП	Шклянский роется в бумажнике.	I/3-2	6
68	I пл	Пристав деликатно отвернулся.	2	II
69	КРП	Руки Шклянского подсовывают деньги под бумагу.	3/4	3
70	ОПЛ	Пристав подходит.	I/2	II
7I	КРП	Руки берут деньги.	I.3/4	
72	КРП	Ухмыляющаяся физиономия Шклянского.	I/2	2
73	КРП	Руки пристава.	I.I/4	4
74	ОПЛ	Шклянский и пристав выходят из кадра.	I.3/4	3

75	ОПЛ	У стола встречает жена, упрашивает "закусите".	6.3/4	5
76	СРП	У двери – пристав уходит, остальные ликуют.	4.3/4	4
77	ОПЛ	Шклянский садится за стол, жена и сын возле.	3.I/4	6
78	НДП	– НУ, МЕЕР, ТЫ УЖЕ НЕ БОИШЬСЯ МОБИЛИЗАЦИИ.	2	7
79	СРП	Все трое и подошедший Мотеле.	I/4	7
80	НДП	– НАША ФАБРИКА, БЛАГОДАРЯ БОГУ, РАБОТАЕТ НА ОБОРОНУ.	2	I5
8I	СРП	Кадр № 79 Мотеле говорит	2.3/4	8
82	НДП	– А Я ИДУ НА ВОЙНУ.	I	2
83	I пл	Мотеле.	I.I/4	3
84	НДП	– И КАЖДЫЙ ЕВРЕЙ ДОЛЖЕН СДЕЛАТЬ ТО ЖЕ САМОЕ, ЧТОБ НЕ НАВЛЕЧЬ КАКОЙ БЕДЫ НА НАШУ ГОЛОВУ.	4	3I
85	СРП	Шклянский и Мотеле.	4	7
86	НДП	– ВОТ ВАМ ЗА КВАРТИРУ.	I	
87	СРП	Мотеле уходит. Подходят жена и сын. ЗТМ.	5.I/2	I0
88	ОПЛ	Обувная фабрика. Девушка работает, к ней подходит юноша.	4.I/4	8
89	СРП	Оба разговаривают.	2	I2
90	НДП	– МЕНЯ ОСТАВИЛИ НА ФАБРИКЕ ДЛЯ РАБОТЫ НА ОБОРОНУ, А МОТЕЛЕ СЕЙЧАС ПРИЗЫВАЮТ.	3	43
9I	СРП	Кадр № 89. Юноша отходит.	I.I/2	7
92	ОПЛ	Девушка выходит из отделения.	2	
93	СРП	Шьет юноша на сапожной машине.	I.3/4	6
94	I пл	У двери – девушка.	I	8
95	ОПЛ	Она в кабинете, где сын с секретарем; секретарь уходит.	2.I/4	2
96	I пл	Девушка и сын.	3.I/2	8
97	НДП	– МОЖНО МНЕ УЙТИ С РАБОТЫ. МОТЕЛЕ ПРИЗЫВАЮТ.	2	7
98	I пл	Девушка и сын.	I.I/2	
99	НДП	– ВАМ, МОЯ КРАСАВИЦА МОЖНО НЕ ТОЛЬКО ЭТО, НО И ВСЕ, ЧЕГО БЫ ВЫ НЕ ЗАХОТЕЛИ.	2.3/4	7
I00	СРП	Девушка поспешно убегает. ЗТМ.	5	7
I0I	СРП	Мотеле в приемной комиссии.	3.3/4	2
I02	НДП	– Я ЗДОРОВ, НЕ БЕСПОКОЙТЕСЬ.	I	27
I03	I пл	Мотеле и врач.	2	7
I04	СРП	Комиссия за столом хохочет.	I	4

I05	СРП	Мотеле выходит из двери.	I.I/2	I0
I06	НДП	– ПРИНЯЛИ..	3/4	4
I07	СРП	Группа возле Мотеле. Жена хватает девочку и убегает.	5.3/4	9
I08	СРП	Мотеле с девочкой, жена и девушка.	3.I/4	
I09	СПЛ	Все они идут по улице. ЗТМ.	6.3/4	II
II0	НДП	Конец первой части.	3/4	8
III	НДП	ЧАСТЬ ВТОРАЯ.	3/4	
II2	СРП	Проходят лошади, везущие тачанку.	2	II
II3	СРП	Дама и двое офицеров.	I.I/2	7
II4	ОПЛ	Проезжают войска.	2	
II5	I пл	Гимназист кричит "ура".	3/4	9
II6	СРП	Проезжают лошади.	I	5
II7	СРП	Шклянский на балконе.	I.I/2	6
II8	ОПЛ	Проходят войска.	I.I/4	3
II9	СРП	Шклянский машет шляпой.	3/4	9
I20		Проезжает кавалерия.	2	2
I2I	СРП	Проходит пехота.	I/2	6
I22	НДП	– А МОТЕЛЕ ПРОХОДИТ СУРОВУЮ ШКОЛУ ЗАЩИТЫ "ВЕРЫ, ЦАРЯ И ОТЕЧЕСТВА".	3	II
I23	Iпл	Мотеле в рядах.	I	I2
I24	Iпл	Вскинутые винтовки.	I/4	I2
I25	Iпл	Шеренга закрывает затвор, прицеливается.	I/2	3
I26	Iпл	Мотеле обучается на станке.	I	4
I27	ОПЛ	Новобранцы "колют".	2.3/4	2
I28	КРП	Ноги новобранцев.	I	2
I29	ОПЛ	Мотеле "колет".	I.3/4	2
I30	КРП	Штык попадает в землю.		I2
I3I	Iпл	Лица солдат. Ефрейтор.	I/2	6
I32	СРП	Мотеле.	I/4	2
I33	СРП	Ефрейтор бьет Мотеле.	I.I/4	I2
I34	Iпл	Мотеле одевает шапку, становится "смирно".	2.I/4	9
I35	Iпл	Ефрейтор вытирает лоб платком. Командует.	I.I/2	
I36	ОПЛ	Строй солдат. Мимо проходит "начальство".	I.I/2	
I37	СРП	Панорама, офицер проходит мимо солдат, останавливается перед Мотеле.	I.I/2	
I38	Iпл	..поправляет у него на голове фуражку.	I.3/4	
I39	Iпл	Ефрейтор отдает честь, оба проходят.	2	II
I40	ОПЛ	Перед обувной фабрикой толпится народ.	2.I/2	I

I4I	СРП	Из калитки выходит девушка.	I.I/2	6
I42	СРП	Проходит мимо юноши, заговаривает с ним.	2.I/4	2
I43	ОПЛ	Из ворот фабрики выезжает пролетка.	3/4	I2
I44	Iпл	Сын в пролетке кричит:	I/2	4
I45	ОПЛ	Идущая по улице девушка.	I/4	I0
I46	Iпл	Кадр № I44	3/4	II
I47	ОПЛ	Сын соскочил с пролетки.	3/4	6
I48	СРП	Догоняет девушку, пошли вместе.	2.3/4	8
I49	ОПЛ	Улица, идут девушка с сыном.	2.I/4	9
I50	СРП	Остановились.	I.I/2	I0
I5I	НДП	- АХ, РОЗА, СО МНОЙ ВЫ ПОЧУВСТВУЕТЕ ЖИЗНЬ. ОДНО ВАШЕ СЛОВО И ВЫ БУДЕТЕ СЧАСТЛИВЫ.	3	43
I52	Iпл	Роза уходит, оставив сына хозяина одного.	3.3/4	6
I53	ОПЛ	В казарму входят новобранцы, составляют штыки.	I0.I/2	I2
I54	ОПЛ	Ефрейтор и Мотеле среди солдат.	I	5
I55	НДП	НА ДНЕВАЛЬСТВЕ ПОЧИНИШЬ.	I	I8
I56	СРП	Ефрейтор ушел, Мотеле окружили солдаты.	4.I/2	6
I57	НДП	"УНИВЕРСИТЕТ" МОТЕЛЕ.	I	4
I58	КРП	Из ЗТМ ШТЫКИ.	I.I/2	4
I59	ОПЛ	Казармы, прохаживается дневальный.	I0	7
I60	СРП	Сидит Мотеле у стола, шьет.	7.I/I4	
I6I	ОПЛ	НПЛ Шьет Мотеле у себя в доме.	2.3/4	
I63	СРП	НПЛ Мотеле у стола в казарме шьет. ЗТМ.	8	8
I65	СРП	Сидящие за столом женщины уговаривают Розу.	2.3/4	I
I66	Iпл	Роза подходит к окну, нахмуренно стоит.	3/4	I6

I95	СРП	По лестнице идет Мотеле с брюками.	I	2
I96	ОПЛ	Отдает вахмистру брюки, говорит.	5	
I97	НДП	ПОЗВОЛЬТЕ ОТЛУЧИТЬСЯ ДОМОЙ НА ДВА ЧАСА.	I.3/4	
I98	СРП	Вахмистр ушел, Мотеле чешет затылок.	3	
I99	СРП	Юноша диктует, девушка пишет.	4.I/4	
200	СРП	Мать играет с девочкой. Оглядывается.	I	4
20I	СРП	В дверь входит Шклянский.	2.3/4	I2

202	ОПЛ	Мимо часового проходит Мотеле.	2.3/4	4
203	СРП	Шклянский, женщины и юноша.	I	2
204	НДП	- ХОТЯ РЕБ МОТЕЛЕ СОБИРАЕТСЯ ВОЕВАТЬ, НО ВСЕ ТАК ДОРОЖАЕТ, ЧТО ПРИХОДИТСЯ УДВАИВАТЬ ПЛАТУ ЗА ВАШУ КВАРТИРУ.	5	I3
205	Iпл	Юноша.	I/2	I2
206	НДП	- РАЗВЕ ВАМ НЕ ХВАТАЕТ НА БАЗАР С ВАШЕЙ ФАБРИКИ.	2	5
207	Iпл	Разъяренный Шклянский.	I.I/4	I
208	НДП	- С ВАМИ У МЕНЯ БУДЕТ СОВСЕМ ИНОЙ РАЗГОВОР.	I.3/4	2
209	Iпл	Мотеле остановился в дверях.	I	I
2I0	Iпл	Шклянский и юноша.	2	I
2II	Iпл	Мотеле.	3/4	7
2I2	ОПЛ	К Шклянскому подбегает Мотеле.	I.3/4	I2
2I3	НДП	- ГОСПОДИН ШКЛЯНСКИЙ. Я ЖЕ ТЕПЕРЬ СОЛДАТ.. ЧТОБЫ ВАС ЗАЩИЩАТЬ..	3	
2I4	СРП	Шклянский отталкивает Мотеле.	I.3/4	I2
2I5	СРП	Шклянский уходит. Мотеле бросается за ним, остальные за Мотеле, остается одна слепая бабушка.	6	7
2I6	ОПЛ	Идут по улице сын и надзиратель.	3/4	II
2I7	ОПЛ	На дороге нагнал Мотеле Шклянского, бросился к нему с кулаками. Подошли сын с надзирателем.	6	
2I8	Iпл	Мотеле вытянулся "смирно".	I/2	II
220	Iпл	Лицо надзирателя.	I/2	3
22I	НДП	- НА ШЕСТЬ ЧАСОВ ПОД ВИНТОВКУ. МАРШ. И НЕ ДУМАЙ.	2	28
222	Iпл	Мотеле медленно уходит.	I.I/2	I0
223	Iпл	Скалят зубы Шклянский и сын.	I/4	6
224	СРП	Сестры и юноша у крыльца. ЗТМ.	3.I/4	7
225	НДП	ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ	I/4	8
226	ОПЛ	Роза работает в обувном отделении. К ней подходит мастер.	2.3/4	I0
227	НДП	- В КОНТОРУ.	I	2
228	ОПЛ	Роза, встревоженная, уходит.	2.3/4	4
229	ОПЛ	Сын с мастером в конторе, входит Роза.	7.I/4	
230	СРП	Роза и сын.	2.I/4	4
23I	НДП	- МЫ СОКРАЩАЕМСЯ, РОЗА. ОТЕЦ ПРИКАЗАЛ КОЕ-КОГО УВОЛИТЬ.	2	37
232	СРП	Сын наклоняется к Розе. Та встает.	3	6

233	НДП	-..НО ЕСЛИ ВЫ СОГЛАСИЛИСЬ БЫ..	I	34
234	СРП	Роза и сын.	I.3/4	I
235	Iпл	Роза	3.I/4	IO
236	СРП	..идет к дверям. Ее догоняет сын. Роза уходит.	5.I/4	5
237	НДП	- ДУМАЙ, МОТЕЛЕ.	I	2
238	СРП	Мотеле стоит под ружьем.	9.I/4	IO
239	СРП	Шклянский и сын в кабинете. Вбегает мастер.	2,3/4	2
240	НДП	- ИНТЕНДАНТЫ ПРИЕХАЛИ.	3/4	IO
24I	СРП	Оба вскакивают.	3	9
242	ОПЛ	Подъезжает машина, выходят интенданты.	IO.I/2	2
243	ОПЛ	За столом бабушка, входит Роза.	2:I/4	II
244	Iпл	Роза..	4.I/4	I
245	ОПЛ	..подходит к столу.	2.I/4	I
246	НДП	МЕНЯ УВОЛИЛИ..	I	2
247	ОПЛ	Роза и бабушка. Подходит сестра.	I.I/4	6
248	СРП	Студент и рабочий передают солдату листовку.	3.I/4	4
249	ОПЛ	В ворота фабрики въезжает повозка. Юноша встречается с солдатом.	6.3/4	I
250	ОПЛ	Мотеле и солдат обедают.	I	5
25I	ОПЛ	Вдоль стены прохаживается юноша.	I	5
252	ОПЛ	Солдаты обедают. Высокий говорит что-то Мотеле, тот убегает.	2.I/2	I2
253	ОПЛ	К пролому в стене подбегает Мотеле, выглядывает.	3.I/2	7
254	СРП	Оглядывается юноша.	3/4	2
255	СРП	..подходит к Мотеле.	2.3/4	2
256	НДП	- ШКЛЯНСКИЙ УВОЛИЛ РОЗУ..	I	I7
257	СРП	Юноша и Мотеле.	3.I/4	IO
258	НДП	- Я ПОЗАБОЧУСЬ, ЧТОБ ДОСТАТЬ ГДЕ-НИБУДЬ ДЕНЕГ И ПЕРЕВЕСТИ ТВОЮ СЕМЬЮ НА ДРУГУЮ КВАРТИРУ.	4	II
259	Iпл	Мотеле озадачен.	2	6
260	НДП	- ШКЛЯНСКИЙ ЖЕ ЕВРЕЙ, А ЕВРЕИ ДОЛЖНЫ ПОДДЕРЖИВАТЬ ОДИН ДРУГОГО.	3	8
26I	Iпл	Мотеле.	I.I/4	7
262	НДП	- И ЭТО ЕВРЕИ. И ЭТО ЛЮДИ.	I	4
263	Iпл	Юноша.	I.I/2	IO
264	НДП	НЕ НУЖНО БЫТЬ ИДЕАЛИСТОМ, МОТЕЛЕ. ПРИ ЧЕМ ТУТ ЕВРЕИ. БОГАЧАМ ВСЕ РАВНО..	2	34
265	Iпл	Мотеле и юноша.	I.3/4	

266	НДП	- ЗАЧЕМ ЖЕ Я ПОЙДУ НА ФРОНТ, ЗАЧЕМ?	2	
267	СРП	Оба расстроены.	3.I/2	8
268	НДП	- Я БУДУ ТРЕБОВАТЬ, ЧТОБЫ ОБЕСПЕЧИЛИ МОЮ СЕМЬЮ. Я ЖЕ СОЛДАТ.	2	4I
269	СРП	Мотеле и юноша. ЗТМ.	I.I/4	3
270	Iпл	Шклянский на фоне бутылок.	2.I/2	I2
27I	КРП	Сервировка на столе.	I.I/2	
272	Iпл	Шклянский с бокалом.	2.3/4	
273	Iпл	Интендант, с ним чокается Шклянский.	2.3/4	8
274	СРП	Пирующая компания за столом.	3.I/2	I0
275	СРП	Сын за столом с дамами.	3.I/4	I
276	Iпл	Шклянский смотрит сердито.	I/2	6
277	СРП	Сын съежился, дамы хохочут.	2.3/4	5
278	ОПЛ	Стол с пирующими.	2.I/2	I
279	Iпл	Шклянский ест компот - подмигивает жене.	I	I2
280	Iпл	Жена наливает бокал, подносит интенданту.	5.I/4	I
28I	Iпл	Шклянский стоит с бокалом.	I.I/2	6
282	НДП	- ЕВРЕЯМ НЕТ СМЫСЛА ОБИЖАТЬСЯ. МНЕ ЖИВЕТСЯ ХОРОШО И КАЖДОМУ РАЗУМНОМУ ЕВРЕЮ ТО ЖЕ САМОЕ.	4	27
283	ОПЛ	Стол с пирующими.	3/4	8
284	НДП	- ВЫПЬЕМ ЗА НАШЕГО МУДРОГО МОНАРХА.	I	40
285	Iпл	Шклянский поднимает бокал.	I/4	2
286	ОПЛ	Все встают, чокаются.	6	8
287	ОПЛ	В цеху собрались рабочие. Проходит мастер, все расходятся.	5	8
288	Iпл	Мастер смотрит.	3/4	I
289	Iпл	Юноша за швейной машиной.	I.I/2	I
290	СРП	В дверь конторы входит Шклянский с мастером.	4.3/4	6
29I	Iпл	Шклянский подходит к телефону.	2	I
292	Iпл	Полицмейстер у себя в кабинете берет трубку.	I.I/2	II
293	Iпл	Шклянский говорит по телефону.	I.I/2	I2
294	СРП	Полицмейстер смеется.	3/4	9
295	Iпл	Шклянский у телефона.	I.3/4	I
296	НДП	- УЖЕ НЕДЕЛЮ ОНИ МУТЯТ РАБОЧИХ. НУЖНО СДЕЛАТЬ ТЩАТЕЛЬНЫЙ ОБЫСК.	3	8
297	СРП	Полицмейстер.	I.3/4	I2
298	Iпл	Шклянский.	I.I/2	7
299	НДП	- А Я ИХ УВОЛЮ С РАБОТЫ. ПУСКАЙ ПОЙДУТ ПОВОЮЮТ.	2	6
300	СРП	Полицмейстер.	I.I/4	I0

30I	Iпл	Шклянский вешает трубку. ЗТМ.	I.I/2	I0
302	Iпл	Сквозь штыки – лежащий солдат.	6.3/4	I
303	ОПЛ	Казарма. Проходит солдат..	8.I/2	I2
304	СРП	..садится возле Мотеле.	3	6
305	Iпл	Дремлющий дневальный.	3/4	4
306	СРП	Солдат и Мотеле читают прокламацию.	2.I/4	2
307	КРП	Текст прокламации (дать текст)	I.I/4	6
308	Iпл	Читают оба.	I.3/4	I2
309	КРП	Текст прокламации (текст) прод.	I.3/4	7
3I0	Iпл	Лицо солдата, профиль Мотеле.	2	2
3II	ОПЛ	В комнату входит Роза, затем юноша. Разговор.	I0.3/4	3
3I2	Iпл	Роза и юноша. Роза убегает..	5.I/2	
3I3	Iпл	Держит дверь с другой стороны.	I.3/4	8
3I4	ОПЛ	Юноша в комнате.	I/2	II
3I5	ОПЛ	Роза в комнате у сестры.	4	I0
3I6		Юноша у себя погасил свет.	3	I2
3I7	НДП	– ПРАВИЛЬНЫЕ СЛОВА НАПИСАНЫ. БЬЮТ В САМУЮ ТОЧКУ.	2	27
3I8	СРП	Солдат и Мотеле.	4	5
3I9	Iпл	Роза расплетает косу. Поворачивается..	3.I/2	8
320	ОПЛ	..идет к дверям. Открывает. Входят жандармы.	4.I/4	
32I	ОПЛ	Юноша метнулся к дверям, обратно.	I.I/2	9
322	ОПЛ	Улица. Юноша выпрыгивает из окна. Его хватают жандармы.	2.I/4	I
323	ОПЛ	Вслед за жандармами в комнату юноши вбегает Роза.	2	6
324	ОПЛ	Паника среди женщин.	3.I/4	–
325	ОПЛ	Из дверей выходят жандармы, Роза с сестрой.	2.I/2	I0
326	СРП	Роза с сестрой. ЗТМ.	2.I/2	–
327		ЧАСТЬ ЧЕТВЕРТАЯ.	3/4	9
328	СРП	Сестра Розы на кухне Шклянских.		
329		Входит горничная.	4	I
330		– УЖЕ ПРОСНУЛИСЬ?	I	I
33I		Кадр № 28. Горничная забирает поднос с завтраком.	2.I/2	3
332		В дверях появляется Шклянская.	3/4	3
333		– ЧТО ВАМ НУЖНО ОТ НАС?	I	2
334		Сестра Розы, затылок Шклянской.	I/2	7
335		– НОЧЬЮ АРЕСТОВАЛИ МОЙШЕЛЕ..	I	I8
336		Шклянская.	I/2	I2
337		– ША. ЗНАЧИТ ТАК НУЖНО БЫЛО.	I	26
338		Шклянская.	I	–

339		– МНЕ НАДОЕЛО УЖЕ СЛУШАТЬ О ЕВРЕЯХ.	2	5
340		Шклянская поворачивается и уходит.	I	8
34I		Горничная уходит с подносом, возвращается.	I.3/4	I0
342		Горничная и кухарка хлопочут возле сестры Розы.	I.I/4	9
343		В дверях муж и жена Шклянские. К ним подходит сестра Розы.	I	3
344		– МЫ ВСЕ БЕЗ МОЙШЕ ПРОПАДЕМ. У ВАС ЕСТЬ ЗНАКОМСТВА. ВЕДЬ ОН ЕВРЕЙ И ВЫ ТОЖЕ ЕВРЕИ.	4	II
345		Кадр № 342. Шклянский отмахивается.	2	I2
346		Чета Шклянских.	I.3/4	I
347		– Я НЕ МОГУ ССОРИТЬСЯ С ВЛАСТЯМИ. ВАШ МОЙШЕ – РЕВОЛЮЦИОНЕР, И ВООБЩЕ ВРЕМЯ УПЛАТИТЬ ЗА КВАРТИРУ.	4	II
348		Кадр № 345.	I/2	II
348	СРП	Шклянские уходят, сестра Розы остается.	6м.	8к.
349	СРП	Народ толпится у витрины.	4м.	2к.
350	КРП	Руки накладывают флажки на карту.	2м.	2к.
35I	СРП	Группа перед окном.	3/4	–
352	НДП.	Новая квартира.	Iм.	2к.
353	ОПЛ	Семейство Мотеле в комнате. Узлы.	3.3/4	II
354	ОПЛ	Девочка с игрушками.	I/4	II
355	Iпл.	Сестра Розы.	3/4	I0
356	ОПЛ	Женщины хлопочут в комнате.	3.I/2	II
357	Iпл	Роза повернулась.	3/4	I2
358	КРП	Упавшая посуда на полу.	I/4	I0
359	ОПЛ	К бабушке подбегают Роза и сестра.	5	2
360	СРП	Бабушка, к ней подходит девочка.	2.I/I	I
36I	СРП	В передней стирает денщик.	I	5
362	ППЛ	В дверях Мотеле с работой.	I.I/4	6
363	ППЛ	Денщик обернулся.	3/4	3
364	ППЛ	Мотеле.	I/2	I2
365	ОПЛ	Мотеле и денщик, идущий доложить.	I.I/4	7
366	СРП	Женщина пудрится у зеркала.	3/4	I0
367	ППЛ	Мотеле у портьеры.	I/2	9
368	ППЛ	Женщина смеется.	I	I0
369	ППЛ	Мотеле.	3/4	I
370	СРП	Диван. Женщина кокетливо садится.	I.I/4	I
37I	ОПЛ	Стоит Мотеле.	3/4	3
372	СРП	Женщина приглашает сесть.	I.I/2	–

373	ОПЛ	Мотеле робко садится.	I.3/4	4
374	СРП	Женщина.	I.I/4	I2
375	НДП	- СКАЖИТЕ, ПОЧЕМУ ВАША РОЗА НЕ ХОЧЕТ ВЫХОДИТЬ ЗАМУЖ ЗА МОЛОДОГО ШКЛЯНСКОГО?	3	40
376	СРП	Женщина.	I	3
377	ППЛ	Мотеле.	2	2
378	НДП	- НАША РОЗА — ДОЧЬ ПОРЯДОЧНЫХ ЛЮДЕЙ, А МЕЕР СЫН ОТЩЕПЕНЦА, КОТОРЫЙ ИЗДЕВАЕТСЯ НАД ЕВРЕЯМИ И НАД ЕВРЕЙСТВОМ.		5I4
379	ППЛ	Мотеле.	I.I/2	8
380	ППЛ	Женщина нахмурилась.	3/4	4
38I	НДП	-АХ, ТАК ЭТО, ЗНАЧИТ, ВАШЕ ВЛИЯНИЕ? НАВЕРНОЕ, У СОЛДАТ ТО ЖЕ САМОЕ.	3	8
382	ППЛ	Женщина.	3/4	-
383	СРП	Вошел офицер, подошел к нему Мотеле.	5.I/2	-
384	НДП	- ТАК ЭТО ТЫ, ЗНАЧИТ, МНЕ ВСЮ РОТУ ПОРТИШЬ, ЖИДОВСКАЯ МОРДА?	3	-
385	СРП	Мотеле перед офицером.	I	I
386	НДП	- ЗА ЭТО ТЕБЯ, СУКИНОГО СЫНА, ПОД СУД ОТДАДИМ..	2	5
387	СРП	Мотеле и офицер.	3/4	3
388	ОПЛ	Офицер, женщина и Мотеле. Примерка. ЗТМ.	7	II
389	ОПЛ	Из ЗТМ. Сидит у пролома стены жена Мотеле.	5.I/4	I2
390	СРП	Мотеле с женой.	I.3/4	8
39I	ППЛ	Мотеле.	I.I/2	I0
392	НДП	- МОЙШЕ АРЕСТОВАЛИ. ВАС ВЫКИНУЛИ ИЗ КВАРТИРЫ.. ЭТОТ СОПЛЯК ВОЗЬМЕТ РОЗУ, А РОТНЫЙ ЕЩЕ УГРОЖАЕТ СУДОМ. ЗА ЧТО ЖЕ Я ПОЙДУ ВОЕВАТЬ?	6	
393	ППЛ	Мотеле с женой.	I.I/4	9
394	НДП	- ОТПРОСИСЬ, МОТЕЛЕ, НА ПОЛЧАСА, СКАЖИ САМ РОЗЕ - ОНА ТЕБЯ ПОСЛУШАЕТ, ИБО ПРОПАДЕМ, МОТЕЛЕ.	4	II
395	ОПЛ	Мотеле обнимает жену. ЗТМ.	3	3/4
396	Iпл.	Сидит бабушка.	I.I/4	
397	Iпл	Сидит Роза.	I.I/4	9
398	-"-	Сидит жена Мотеле.	I.I/2	7
399	-"-	Роза.	I.I/4	8
400	ОПЛ	Жена Мотеле ломает руки.	2.3/4	I
40I	НПЛ	- ТОЛЬКО ШКЛЯНСКИЙ МОЖЕТ НАМ ПОМОЧЬ.		

"Кіно-газета" 1929. 18 травня

«П'ЯТЬ НАРЕЧЕНИХ»

Так зветься новий фільм ВУФКУ, що його режисер О. Соловйов ставить на Одеській фабриці. Фільм змальовує терор петлюрівських бандитів, що вимагають від населення єврейського містечка видати п'ять найкращих дівчат для «розваги» петлюрівським старшинам. Вагання пригноблених євреїв і врешті шалений вибух зненависті до тиранів, що врятовує нещасних жертв, подано в цьому фільмі з переконуючою правдивістю. Знимає оператор А. Кюн. Сценарій — Д. Мар'яна. П'ятеро дівчат «наречених» грають артистки: Р. Рамі, Т. Токарська, Ю. Кошевська, З. Цис та Т. Адельгейм.

«Кіно-газета» 1930. 20 квітня

«П'ЯТЬ НАРЕЧЕНИХ»

ВИРІБ ВУФКУ. РЕЖИСЕР О. СОЛОВЙОВ, СЦЕНАРІЙ МАР'ЯНА

Зі сценарною справою у нас негаразд.

Не тільки недостатня кількість сценаристів, а ще менша кількість придатних до фільмування сценаріїв свідчать про це.

Про це свідчать і зроблені за деякими придатними сценаріями фільми.

Хіба «Експонат з паноптикуму», «Ступати заважають», «Охоронець музею» та інші не є реальний доказ того, що сценаристи часто спрощують важливі й потрібні теми, втискуючи їх в давно спорохнявілі схеми.

Тепер, коли ми вимагаємо від радянського митця соціяльної аналізи тих процесів і явищ, якими він оперує, не можна вже припускати поверхової розробки теми. А значна кількість наших сценаріїв якраз на це й хибує.

«П'ять наречених» ще раз це стверджують...

Тему «антисемітизм, погромництва петлюрівців» опрацьовано в пляні мелодрами.

Звідси поділ героїв на «кришталево чистих» та «пекельно-чорних», звідси зовнішньо ефектні персонажи та значна кількість сліз.

Усе це вимагає й відповідної організації сюжету та визначає певний матеріял.

Маємо таке: петлюрівці, захопивши містечко, обіцяють не робити єврейського погрому, але... як компенсацію за це вимагають собі п'ять найкращих дівчат містечка...

Бажаючи врятувати всіх, дівчата погоджуються, але червоні партизани захоплюють містечко і рятують їх.

Це зразок звужування складної, серйозної теми. Замість того, щоб викрити й з'ясувати коріння антисемітизму, його соціальну суть, сценарист йде шляхом акцентування психологічного моменту, що часто збивається на невисокого гатунку сентименталізм...

Друга хиба полягав в тому, що сценарист, змальовуючи петлюрівців, оперує вже готовими твердженнями, обмежуючись плякатною, простолінійною трактовкою, не даючи такої потрібної соціяльної аналізи. У такому разі домінуючого значіння набувають самі фабульні моменти, що дають змогу певній категорії глядачів похвилюватися, «попереживати» і з порожньою головою піти додому.

А це досить сумнівне для радянського кіна завдання.

Сценарій має ще й деякі композиційні огріхи.

По-перше, це механічно приточені дієві особи (молодий робітник, Йоселе). Останній особливо непотрібний. Запроваджено його, очевидно, як колоритну постать для «настрою».

По-друге, це непов'язаний з темою та ідеєю фільму «антирелігійний» момент. Він зовсім невдалий: молитви не допомагають... Ніщо не може врятувати дівчат... Батько однієї з них, зневірившись, кричить: «Бога нема...». І тут, мабуть, як доказ протилежного з'являються червоні партизани і врятовують дівчат.

Б. Львов-Анохін розповідає вірогідні перекази про те, що Бучма вивіряв свій образ на вулицях Одеси: «Працюючи над складним гримом Йоселе, Бучма домігся повного зовнішнього перевтілення. Грим, костюм, жести, хода були такі правдиві, що коли одного разу загримований Бучма пішов на базар, його вважали за справжнього жебрака, подавали милостиню. До нього підійшов старий єврей і сказав: «Я живу тамечки, можеш приходити до мене кожної п'ятниці обідати». Він навіть не підозрював, що перед ним перебраний актор».

З книги О. Бабишкіна «Амвросій Бучма в кіно» К. 1966

"ПЯТЬ НЕВЕСТ"

ПРОТОКОЛ № 2

Заседания Кино-Секции Полит. Худож. Совета при ГРК

от I2/II-30 года.

Просмотр кино-картины "Пять невест" - ВУФКУ.

Присутствовали: Члены Худож.-Полит. Совета: Петров, Шахназаров, Громов, Штейн.

Приглашенные: Морозов (зав. Комега), Абросимов (Труд), Кузьмин (Шукс), Первов (Трехгорная м-ра), Хаймович (Одеск.), Громов (Трехгорная м-ра), Дятлов (Трехгорная м-ра), Богуевич (Трехгорная м-ра), Лещинский (кино-комитет).

Мельников - Картину смотрел ГРК несколько месяцев тому назад, в несколько иной редакции. Основные недостатки картины были: отсутствие классового рассмотрения, сионистские настроения, не показана роль Красной Армии, неубедительность антирелигиозных моментов. Все внимание фиксируется на 5-ти невестах. Сейчас картина несколько подправлена.

Шахназаров – В картине не видно борьбы. Интересно было бы показать трудовое еврейство – этого в картине нет. Красная Армия дана по шаблону. Считаю, что переделать картину сейчас трудно. Если бы сценарий был заранее нами обсужден, этого бы не было.

Мельников – Справка – картина производства ВУФКУ, сценарий проходил ВРК УССР, и картина разрешена по всем экранам УССР.

22 ОКТ...

Форма № 2

Главный Комитет по Контролю за репертуаром
ПРИ ГЛАВЛИТЕ

ПРОТОКОЛ № 3219

1. Название картины „Пять невест"
2. Характер картины и техническое состояние драма
3. Артисты в главных ролях
4. а) какие серии 7 б) количество частей
метража 1721 экземпляров 1.
5. Название фирмы Советского
6. Владелец картины и его адрес В. У. Ф. К. У.

122 3000

„Выдано уд. № 13/с от 30.X.29"

...т по контролю за репертуаром
...искусстве Наркомпроса РСФСР.

А I а 8

...авительство ВУФКУ просит выдать ра...
...онстрирование картины:
...тины: „Пять невест"
...: Советского.
...изации: Всеукраинского Фото-Кино Управления "ВУФКУ"
...: 192.9.. год.
Серия 1 частей 7 метраж... 17...
Д. Марьян,
А. Соловьев,
А. Кюн,
...ях: А. Бучма, Т. Адельгейм,
М. Ляров, С. Ш...айда

...стоимость поста- Рбл: ______ плановая, непл...
новки: новая.

11. Наименование и № раздела спецификации:
а) по тематической установке – Борьба с антисемит... и ...
б) по бытовому признаку ______
12. Из какой эпохи: дореволюц., эпохи гражд. войны,
эпохи мирного строительства.
13. Жанр: Драма, кино-пьеса, револ. эпопея, ава...
приключен., комедия, комическая, кул...
... хроника

Абросимов – Картина смотрится с захватывающим интересом, но это не в пользу картины. Все внимание на 5 невест. Отсутствует классовая борьба. Неясно, что это за молодежь. Нет классового расслоения – и богатые, и бедные все вместе. Неясна роль безумца. Слишком близок момент моления о спасении и само спасение, получается впечатление, что бог помог. Все же считаю возможным картину разрешить.

Дятлов – Непонятно, что за организация молодежи. Почему молодежь, уходя, не берет винтовок. Неверен момент, когда петлюровцы только вдвоем приезжают в местечко. Картина не годится к выпуску.

Первов – Следует пустить картину в рабочие клубы – там она будет иметь успех.

Кузьмин – Смотрел картину с интересом, т.к. я сам партизан. Недостатки картины: исключительно еврейское население, нет русских, нет связи со штабом партизан – неверно; взрывы снарядов показаны только во время езды партизан, а с приближением к городу все спокойно. Гуманно показаны петлюровцы, ограничились только пятью невестами. Считаю, что это крупные недостатки, но если бы их можно было исправить, картина была бы хороша.

Морозов – картина играет на нервах. Но много неясных и неверных моментов. Не показано, каким образом удалось захватить штаб. Мало мастеровщины, много молельщиков. Не показано, как петлюровцы хозяйничали в местечке. Картина вся невер[ная]?

Шейн – Видел только конец картины, но по нему и по выступлениям товарищей могу судить, что картина фальшива. Нет классового разделения, слишком гуманны петлюровцы. Показывать ее не следует.

Шахназаров – картина оставляет сильное впечатление. Необходимо усилить ее надписями и к демонстрированию разрешить.

Кузьмин – картину смотрели представители Ревсекции и дали резко отрицательную оценку. Картина имеет сионистские

настроения. В ней нет правильной расстановки сил. Молодежь организуется для самообороны. Партизаны борются с петлюровцами за еврейский народ. Юродивый в картине – символ еврейского забитого, загнанного народа. Вождь этого народа – старик раввин – представитель еврейского народа – служитель культа выступает за еврейскую бедноту.

Антирелигиозные моменты не убедительны. Отречение старика от бога – это истерика, т.к. его дочь в числе пяти невест.

Вся картина построена на сексуальном моменте-интересе, что будет с 5-ю невестами.

Переделки картину не спасают. Она осталась такой же вредной, как и была.

Блялин – Выступавшие товарищи достаточно раскрыли сущность картины. Картина поставлена хорошо, но сущность картины гнилая, обывательская. Весь сюжет на 5 невестах – это положение всячески отыгрывается.

В картине сионистская установка – только одни евреи, русских нет. Отсутствует социальная основа. Сделать картину менее вредной можно. Пожалуй, можно ослабить конец, вырезав моление в синагоге – картина несколько выпрямится. Усилить надписями. В таком же виде картину пропускать нельзя.

Мельников – разница между старой редакцией и этой незначительная. Основные моменты остались те же. К данной редакции я отношусь с большим сомнением. Разрешать нельзя.

Марьянов (сценарист) – Внимание фиксировано на 5 невестах, потому что такова фабула картины. Украинское население эту картину понимает и принимает. Разгром местечка петлюровцами не показан умышленно, с этим все время ведется борьба, нам говорят – не показывайте физиологических ужасов. Стремления смаковать положение 5 невест не было – это ситуация трагического порядка. Можно ослабить путем вырезок. Классовое расслоение есть – богатеи настаивают на том, что надо ждать и молиться, а молодежь протестует. Связь с партизанским отрядом – часть молодежи остается для связи в местечке. Среди

молодежи есть и русские. Старик не раввин — раввин не ходит в коротком пиджаке. Это просто служащий у богатея и уважаемый в местечке человек. Моления нет — просто собираются в синагоге — негде больше собираться. Есть указания на то, что бог не помогает —расстрел делегации. Помогли партизаны.

Очень усложняет положение украинская тематика. Путем исправлений картину можно заострить.

Петров —Заголовок "Пять невест" определяет картину. Картина сделана непродуманно, аполитично. Петлюровцы очень благородны. Нет положительных типов. Старик впечатляется как раввин. Нет политической установки. С задачей режиссер не справился. Картину без переделки пустить нельзя.

ПОСТАНОВИЛИ. В данном виде картину признать неприемлемой. Предложить переделать, учитывая обмен мнений.

Председатель /Петров/

Секретарь /Степанова/

ОБСУЖДЕНИЕ КАРТИНЫ "ПЯТЬ НЕВЕСТ"

ЯЧЕЙКОЙ ВЛКСМ Н.К.П.

С ПРИГЛАШЕННЫМИ ТОВАРИЩАМИ ЗАВОДА им. ЛЕПСЕ

от 7/IV-30 г.

Присутствовало — 40 человек.

Тов. Горячев — Борьба выражена неудачно.

Тов. Карташев — Автор хотел дать как молодежь боролась, но этого не сумел сделать. Нет организованности среди молодежи. Кулаки воздействуют на массу, а последняя ждет.

Молодежь оторвалась от масс. Нет настоящей борьбы, есть отдельные фигуры. Скомпрометирована молодежь.

Тов. Денисов – Искусственно растягивает картину. Нужно было показывать организованную связь с партизанским отрядом. Недопустимо, что нет охраны при штабе в одной сцене.

Тов. Бубнов – Ошибочно показано, что борется одна молодежь, не показана борьба масс. Вся картина отражает борьбу вокруг пяти невест, потерян политический смысл картины.

Тов. Рысюк – Сюжет слезливый. Неуместно и невероятное объединение коллектива на выручку девушек. Нет молодежи (революционной, настоящей), нет борьбы.

Тов. Пиратинский – Слишком искусственно изображают отдельные фигуры, их штампуют по шаблону. Сама картина представлена по трафарету. Неверно показан быт евреев. Показана только беспомощная толпа. Не показаны евреи такие, которые борятся за революцию.

Тов. Кузнецов – Не показано политическое воспитание в отряде. Нет пропаганды революционных идей. Нет жизни молодежи. Не видно ее борьбы.

Тов. Климов – Не показана инициатива в деле разгрома банды.

Тов. Хепа – Бесполезно пускать фильму на экран. Нет впечатления от фильмы. Слишком резкая и неверная разница между молодежью и стариками.

Тов. Быков – Беспомощной показана оставшаяся молодежь, оставленная для связи. Комсомолец, оставленный для связи, выбегает к вооруженным и кричит: "Вы злодеи". Ни один человек не пойдет на верную никчемную смерть.

Тов. Стирин – Задачи, цели: разжечь классовую ненависть, развить борьбу с антисемитизмом – не достигнуты. В картине нет показа борьбы революционной молодежи. Не поднимает классовую ненависть к врагам. Не оправдывает назначение пяти девушек.

Массовый сектор ячейки ВЛКСМ:

Зарег. в ВСНХ УССР.

У.С.С.Р. — Н.К.П.

ВСЕУКРАИНСКОЕ
Фото-Кино-Управление

Представительство на СССР в Москве.

Адрес: Москва, Покровка, пачный п., 5.
Для т-м: Москва — ВУФКУ
Телефон 53-72

Тек. сч.: В Моск. К-ре Госб. № 1913
В Мясн. Отд. Горб. № 1006

Ваш № и дата.

Наш № и дата.

№22/3 Ф0-26/VII-30г

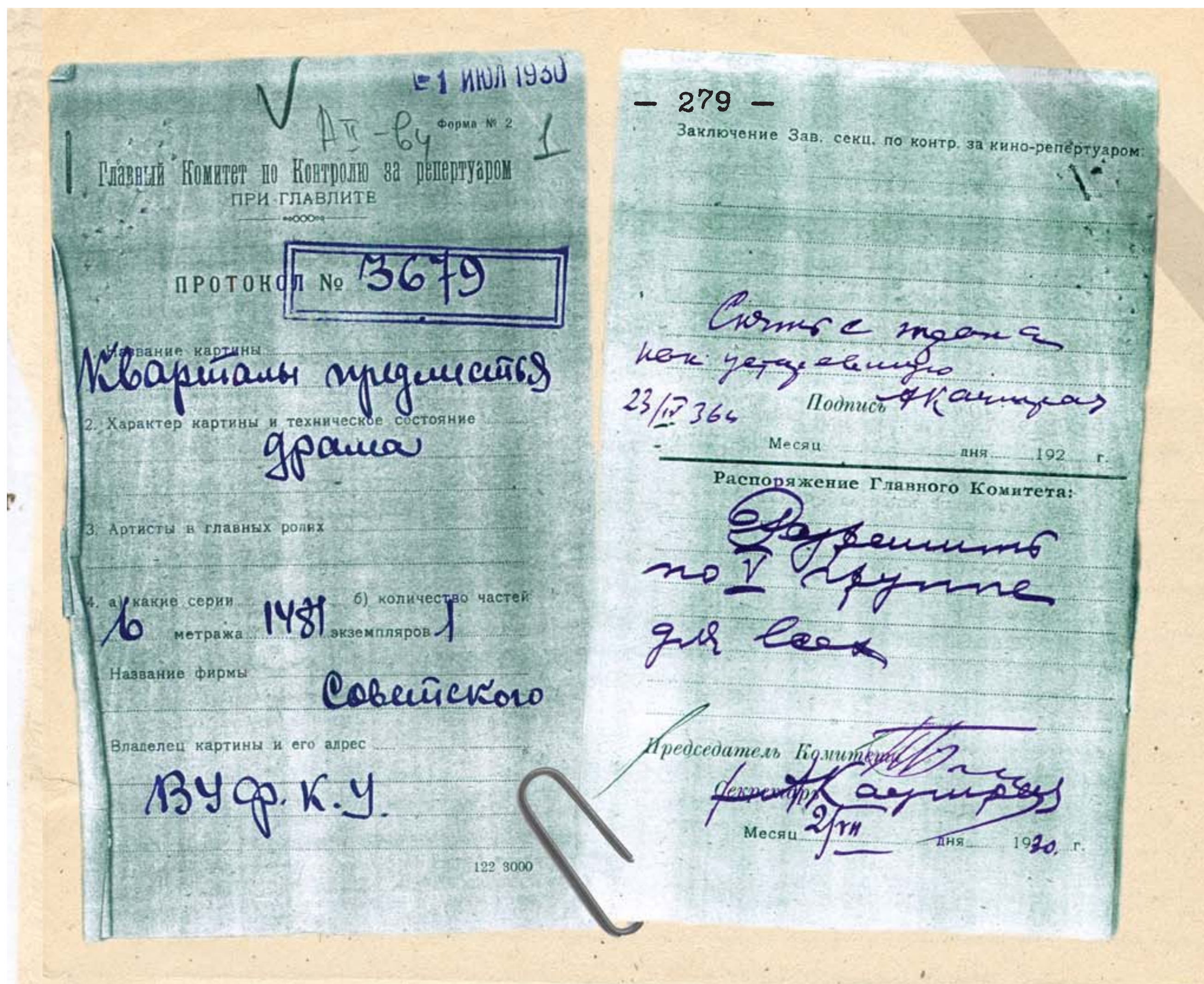
В ГЛАВНЫЙ КОМИТЕТ ПО КОНТРОЛЮ ЗА РЕПЕРТУАРОМ ПРИ ГЛАВЛИТЕ НКП РСФСР.

1 ИЮЛ 1930

Представительство ВУФКУ просит выдать разрешение на демонстрирование картины:

1. Название картины: Кварталы предместья
2. Производства: Советского.
3. Какой организации: Всеукраинского Фото-Кино-Управления „ВУФКУ".
4. Год выпуска: 193.. год.
5. Количество: Серий —, частей 6 метраж 1481
6. Сценарист:
7. Режиссер: Гричер
8. Оператор: Козловский
9. В главных ролях артисты: Наташа Вачнадзе, Борис Загорский, Орлов, Юдин.
10. Стоимость постановки: Рбл. ______ /плановая, неплановая/
11. Наименование и № раздела спецификации:
    а) по тематической установке:
    б) по бытовому признаку.
12. Из какой эпохи: доревол., эпохи гражд. войны, эпохи мирного строительства.
13. Жанр: драма, кино-пьеса, револ. эпопея, авант-прикл., комическая, культурфильма, мультипликация, хроника / подчеркнуть/.
14. Тема и краткое содержание: Проблема национальной розни в семейных отношениях

„Рабочее Дело". Зак. № 2269.



1 ИЮЛ 1930

АП-84

Форма № 2

1

Главный Комитет по Контролю за репертуаром
ПРИ ГЛАВЛИТЕ

ПРОТОКОЛ № 3679

1. Название картины: Кварталы предместья

2. Характер картины и техническое состояние: драма

3. Артисты в главных ролях

4. а) какие серии 6 б) количество частей
метража 1481 экземпляров 1

5. Название фирмы: Советского

6. Владелец картины и его адрес: ВУФКУ

122 3000

— 279 —

Заключение Зав. секц. по контр. за кино-репертуаром:

Снять с экрана как устаревшую

23/IV 36 г. Подпись

Месяц ____ дня ____ 192 г.

Распоряжение Главного Комитета:

Разрешить по V группе для всех

Председатель Комитета

Секретарь

Месяц 2/VII дня 1930 г.

"КВАРТАЛЫ ПРЕДМЕСТЬЯ"

(Надписи к фильму)

Настоящим Главный Комитет по контролю за репертуаром при Главискусстве Наркомпроса РСФСР удостоверяет, что кино-картина: "КВАРТАЛЫ ПРЕДМЕСТЬЯ".

Характер драма в 6 част., I48I метр, принадлежащая ВУФКУ и эксплуатируемая СОВКИНО, разрешена Главным Комитетом (протокол просмотра № 3679I) к демонстрированию в пределах РСФСР. Для всякой аудитории. V группа. Сроком по I окт. I93I г.

Диаметр 69-74 см.

"КВАРТАЛЫ ПРЕДМЕСТЬЯ"

Режиссер – Г. Гричер

Оператор – Р. Козловский

Художник – С. Зарицкий

Помреж – В. Грачев

В главных ролях: Дора – Ната Вачнадзе
Васька – Ростислав Орлов
Мишка – И. Юдин
Бобрик – Б. Загорский.

НАДПИСИ К ФИЛЬМУ

I. – В наше время женихов не так искали..
2. – В наше время, безусловно, не так было..
3. – Опомнись, Дора.
4. – Он нам чужой..
5. – .. он не еврей.
6. – Вы приняли-б ее, если бы она не была еврейкой.
7. – Наш бог..
8. – С нашими богами..
9. – .. живите сами..
I0. – Вы дура, мадам Розенблюм.
II. – Почтальонишка ты, плюгавый.
I2. – Целый день ходишь, а сына не уследил.
I3. – Плачет старуха..
I4. – Тяжело ей, Вася..
I5. – Не поддавайся на слезы.. и моя плачет..
I6. – Наш сосед – Бобрик.
I7. – Безработный пролетарий – Жан.
I8. – Мама, завтра я иду к Васе.
I9. – Может, ты не пойдешь, Дора.
20. – Сейчас должен прийти с завода, свою красавицу принимать..
2I. – Не волнуйтесь. Ради идеи.. Я все устрою.
22. – Иди, Дора.
23. – Иди, иди скорей.
24. – Довольно меня перед людьми позорить..
25. – Курицу, курицу возьми, на что она мне..
26. – Не поздно еще, Васенька..
27. – Не пущу в дом.. вот и все..
28. – Примите подарочек от невесточки.
29. – Ничего, развенчаю.
30. – Еврейка..
3I. – ..на огороде вон копается..

32. – хозяйство к рукам прибирает..

33. – ..сволочь.

34. – Это он вас так..

35. – Васька.

36. – Он твою мать сволочью обругал.

37. – А еще комсомолец.

38. – Есть у тебя кому за водкой бегать.

39. – Да, хорошая жена сама побежала бы..

40. – Что-то слишком Дорой заинтересовался..

4I. – Связался с этим барахлом.

42 – .. С Бобриком.

43. – А тебе что до этого.

44. – ..с хамом.

45. – Ну, хорошо, он комсомолец.

46. – Не комсомолец он.

47. – Мы – мещане, а он-же кто.

48. – Он такой же мещанин, как и его приятель..

49. – Парень он, может быть, и хороший, а комсомолец.

50. – Переманит Мишка от тебя Дору.

5I. – ..а может, это и к лучшему..

52. – Я положу этому конец..

53. – Васька ведь хороший парень..

54. – Гол.

55. – Если бы ячейка знала, можно было бы своевременно повлиять.

56. – ..потому, что так, Вася, дальше жить нельзя..

57. – Нельзя.

58. – ..А чем это не жизнь.

59. – Да разве это наше дело вмешиваться в его семейную жизнь.

60. – Надо поставить это дело на ячейке.

6I. – Горячится Мишка, а на самом деле – пустяки.

62. – ..Вернуться к матери..

63 – ..к Розенблюмам..

64. – .. Не могу.

65. – Может, нам нужно разойтись.

66. – Прямо.. без мещанских антимоний..

67. – Дора, иди домой.

68. – Это не наш дом.

69. – ..поговорим, но в другом месте.

70. – На Ваську влияют родители.

7I.– .. а главное..

72. – ..Бобрик.

73. – Для него Бобрик был дороже жены.

74. – За мещанство..

75. – ..За нетоварищеское отношение к жене..

76. – объявить строгий выговор с предупреждением.

77. – Если бы ячейка знала, можно было-бы парня на линии выдержать.

78. – Это результат того, что ячейка не интересовалась личной жизнью наших товарищей.

79. – Да, я виноват..

80. – .. Мишка давно мне говорил..

8I. – Надо вырвать его из мещанского окружения..

82. – Он еще исправится..

83. – Я виноват.. прости, Дора.

84. – Живите здесь..

85. – А я пойду в коммунку.

КОНЕЦ

Указанные надписи тождественны с надписями контр. экз.картины.
Секретарь
подпись
Предс. Гл. К-та по контр. за репертуаром
подпись
Зав. Кино-Секции
подпись

3 июля I930 г. Секретарь отдела Г.Р.К.
подпись
Два удостоверения получены 5/VII.30 г.
подпись

НЕПОТРІБНИЙ ФІЛЬМ «КВАРТАЛИ ПЕРЕДМІСТЯ»

Реж. Гричер; оператор Козловський; сценарій Бажана; у головних ролях: Н. Вачнадзе, Юдін, Орлов, Загорський

«Він» українець...

«Вона» єврейка...

Люблятьcя...

Хочуть побратися... Батьки — проти.

Молоді таки зійшлись. Вона переїхала до чоловікової сім'ї.

Свекор і свекруха зустріли її непривітно. Можна було б подумати, що фільм робить наголос на національній ворожнечі, використовуючи останню, як драматургічний мотив, але з середини фільму інтрига перескакує чомусь на звичайні неполадки, що так часто трапляються в сім'ях, які живуть, застосовуючи норми старої моралі.

«Він», хто зна чому, починає ревнувати її і т.д., як ми це вже бачили в сотнях зразків закордонного бульварного кіномотлоху...

Сценарій, так як ми його відчуваємо з фільму, з конструктивного боку надзвичайно в'ялий, бо за головного рушія, за джерело інтриги служать не соціяльні, не національні і навіть не психологічні мотиви, а ролю дієвої пружини виконує Бобрик, другорядний герой, «безробітний пролетарій», злий «геній» молодого подружжя, який, нацьковуючи /!/ героїв один на одного, примушує їх рухатись, щось робити, якось діяти...

Для красоти, чи, може, «для ідеології», режисер вставив виробництво, спортивні вправи, гри, змагання, але ці вставки відіграють не конструктивну, а тільки декоративну ролю, будучи абсолютно нічим не зв'язані з організмом фільму...

Освітлення та фотографія чомусь в окремих місцях відтворюють абсолютно недоречні імпресіоністичні сценки; акторські сили як на нашу бідність досить сильні, окрім Нати Вачнадзе, яка не спромоглася створити образу принадної героїні, цього «яблока раздора» за фільмом.

Монтаж логічно не виправданий, хибує на брак ритмічности і підкреслює не завжди важливіші моменти.

«Квартали передмістя» причин національної ворожнечі не розкрили; а технічно й художньо маємо невиразну безпринципну річ...

Київській кінофабриці похвалитися нічим...

Фільм — ніякий...

Непотрібний...

Шкідливий...

М. Сачук.

"Кіно-газета" 1930. 10 червня

"Кіно-газета" 1929. 18 травня

«ЙОГО ПРЕВОСХОДИТЕЛЬСТВО»

У «Будинкові кіногромадськости» відбувся перегляд фільму «Його превосходительство» виробу Білрадкіно, після чого, як і завжди, почалося обговорення.

Думки розійшлися: одні вважали, що цей фільм нікуди не годиться. Зазначали, що нас не можуть задовольнити ні операторська, ні режисерська, ні акторська роботи. Навіщо такому акторові, як Леонідов, зразу дали дві ролі. Можливо, що в ролі губернатора він і дав би яскравий і витриманий до кінця тип, але друга роля йому в цьому шкодить.

Інші вважали, що цей фільм треба розглядати з боку його соціяльної функції. Фільм направлено проти антисемітизму і, безперечно, що з фільмів, де показується єврейське життя, цей фільм має першорядну соціяльну цінність. Тут виведено єврейську націю, диференційовану на окремі соціальні угруповання, показано представників верстви гнобителів, як-от равін, і гноблених — містечкову єврейську бідноту. З цього погляду фільм, безперечно, має цінність. Але тему розроблено так невдало, що фільм справляє від'ємне враження.

Загальна думка така, що фільм «Його превосходительство» можна все-таки визнати за задовільний і вважати за можливе демонструвати його також на робітничих та селянських екранах.

ВСЕУКРАИНСКОЕ

Фото-Кино-Управление

Представительство на СССР в Москве.

Адрес: Москва, Покровка, 1. Лучный п., 5.
Телеграммы: Москва — ВУФКУ
Телефон 53-72
Тек. сч.: В Моск. К-ре Гоcб. № 1913
В Мясн. Отд. Горб. № 1006

Ваш № и дата.

Наш № и дата. №22/ 4348 15 IX

В ГЛАВНЫЙ КОМИТЕТ ПО КОНТРОЛЮ ЗА РЕПЕРТУАРОМ
при Главискусстве Наркомпроса РСФСР.

Представительство ВУФКУ просит выдать разрешение на демонстрирование картины:

1. Название картины: Человек из местечка
2. Производство: Советское.
3. Какой организации: Всеукраинское Фото-Кино Управление "ВУФКУ".
4. Год выпуска: 1930 год
5. Количество: Серий ___ частей 5 метраж 1900
6. Сценарист: Г. Рошаль В. Строева
7. Режиссер: Г. Рошаль
8. Оператор: М. Бельский
9. В главных ролях артисты: В. Зускин

---

16 НОЯ 1930

Форма № 2. 1

ГЛАВНЫЙ КОМИТЕТ ПО КОНТРОЛЮ ЗА РЕПЕРТУАРОМ
ПРИ ГЛАВЛИТЕ.

Протокол № 3962

1. Название картины Человек из местечка
2. Характер картины и техническое состояние Кино-пьеса
3. Артисты в главных ролях
4. а) какие серии — б) количество частей 5 метража 1500 экземпляров 1
5. Название фирмы Советского
6. Владелец картины и его адрес Вуфку

ЧЕЛОВЕК ИЗ МЕСТЕЧКА.

Кино-пьеса в 5ч. 1900 мтр. Производство ВУФКУ 1931г. Режиссер Г.Рошаль. Разрешена для всякой аудитории.

Фильма рисует путь местечкового еврея Горелика от подмастерья портного до коммуниста - директора обувной фабрики. Пробуждение классового самосознания и рост Горелика показываются на фоне событий империалистической и гражданской войны и на хозяйственном фронте в восстановительный период.

Фильма не дает правильных классовых мотивировок революционного перерождения героя.

... и Г.Рошаль.
Режиссер - Григорий РОШАЛЬ.
Оператор - Михаил БЕЛЬСКИЙ.
Художник - Иосиф ШПИНЕЛЬ.
Грим - Л.ГОРОХОВСКИЙ.
Ассистенты: ГЕРШКОВИЧ, САВАТЕЕВ.
Пом.реж. - А.ПАРШИН.
В роли Давида Горелика - артист Гос.Моск.Евр. - Вениамин ЗУСКИН.

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ.

1. Почти всегда, именно таким образом в старых е... нах изображали любовь / неизвестный автор/
2. - А кто меня выпустит, если я уже солдат.
3. Плохо быть подмастерьем.
4. Хозяйского сына не удержит призыв.
5. - Неужели ты останешься здесь, Ривеле.
6. - А на кого я его брошу.
7. - Живые не должны оставаться у мертвых. ... Ривеле.

"ЧЕЛОВЕК ИЗ МЕСТЕЧКА"

/Надписи к фильму/

Настоящим Главный Комитет по контролю за репертуаром при Главискусстве Наркомпроса РСФСР удостоверяет, что кино-картина "ЧЕЛОВЕК ИЗ МЕСТЕЧКА".

Характер кинопьеса, в 5 част., 1900 метров, принадлежащая УКРАИНФИЛЬМ и эксплуатируемая СОЮЗКИНО, разрешена к демонстрированию /протокол просмотра № 3962/ в пределах РСФСР.

Для всякой аудитории. II группа. Сроком по I янв. 1935 год. с нижеследующими надписями:

Демонстрируется 90-95 минут.

Сценарий В. Строевой и Г. Рошаль

Режиссер Григорий Рошаль

Оператор Михаил Бельский

Художник Иосиф Шпинель

Грим Л. Гороховский

Ассистенты: А. Паршин

В Роли Давида Горелика - артист Гос. Моск. Евр. театра Вениамин Зускин.

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

I. Почти всегда, именно таким образом в старых еврейских романах изображали любовь /неизвестный автор/.

2. - А кто меня выпустит, если я уже солдат.

3. - Плохо быть подмастерьем.

4. - Хозяйского сына не удержит призыв.

5. - Неужели ты останешься здесь, Ривеле.

6. - А на кого я его брошу.

7. – Живые не должны оставаться у мертвых.

8. – А, может быть, ты все-таки уедешь, Ривеле.

9. – Говори.. говори что-нибудь веселое, Давидка.

I0. – Когда окончится война..

II. – А я думал,

I2. – Что умру..

I3. – У тебя на руках.

I4. – Так окончился сентиментальный местечковый роман.

ЧАСТЬ ВТОРАЯ

I5. "О как прекрасна возлюбленная моя" /Песня песней/

I6. "О как прекрасна возлюбленная моя"

I7. "Где ты, возлюбленный мой"..

I8. "Я искала возлюбленного моего и не нашла"..

I9. "Где ты, возлюбленная моя"..

20. – "О чем ты поешь".

2I. – Старая песня.

22. – Про любовь

23. – ..разговор, что на свете есть любовь.

24. – Ишь куда метнул.

25. – Вот тебе, немецкая свинья.

26. – Если не ошибаюсь..

27. – Вы и есть Соломон Штрамбрандт.

28. – Коммивояжер из Брод.

29. – Ну, как ваш шевиот, господин Штрамбрандт.

30. – Чем только я не торговал для чужой прибыли.

3I. – А теперь я продаю свое мясо, Давидка.

32. – А это для чьей прибыли.

33. – Наверно, для твоей.

34. – Ведь ты чуть было не задушил меня.

35. – На этом пуримшпиле герра Круппа.

36. – Как будто русский.

37. – Кажется, немец.

38. – Да ведь это Горелик.

39. – Что за маскарад.

40. – Молодец, Горелик.

4I. – Немца взял в плен.

42. – Почему немца.

43. – Ведь это Соломон Штрамбрандт.

44. – "Веселый разговор".

45. – Тут разобраться надо.

46. – До самого корня докопаться.

ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ

48. – Нет работы.

49. – Нет работы.

50. – Отработали.

5I. – Пушечное мясо.

52. – Не волнуйся, Дусенька, о моих костюмах.

53. – Иванова убили, но, к счастью, нашелся ему заместитель, вполне приличный портной, хоть и жид.

54. – Русский в немца.

55. – Еврей в еврея.

56. – Рабочий в рабочего.

57. – Для чего.

58. – Я не могу.

59. – Я не могу больше.

60. – По уставу нам этого знать не полагается.

6I. – Не в нациях дело.

62. – Про это слыхали.

63. – Я больше стрелять не могу.

64. – Вот так и стреляй в них, как в клопов.. и баста.

65. – Д-у-р-а-к.

66. – Портного жаль.

67. – Пойди скажи, чтоб тебя проучили, а потом доложи.

68. – Ты не знаешь, Дусенька, как твоему мальчику трудно справляться с этим зверьем.

69. – Бежать с фронта в одиночку..

70. – Нельзя.

7I. – Видать, у тебя шкура дубленая, мою давно вошь изъела.

72. – Безоружных они нас, как воробьев, перестукают.

73. – Правильно.

74. – Повернем фронт, держи винтовки.

75. – Бей золотопогонников.

76. – Приказ выполнен, Ваше благородие.

77. – Моя рота отказалась стрелять.

78. – Начинается настоящая война.

79. – Свой парень, а еще ничего не разобрал.

80. – Ну да ладно, мы с тобой еще встретимся, Давидка.

8I. – Бегут, сволочи.

82. – Назад на фронт, сволота.

83. – Не повернете назад.

84. – Не буду стрелять.

85. – Не буду.

86. – Стрелять.

87. – Не повернете назад.

ЧАСТЬ ЧЕТВЕРТАЯ

– Кто там шагает правой /В.Маяковский/

88. I9I9 год.

89. – Разве город может неделями не кушать.

90. – Может, товарищ Опродкомгуб.

9I. – Это еще спорный вопрос.

92. – Товарищ Чусоснабарм.

93. – Приказываю.

94. – Весь хлеб заводам и фронту.

95. – О, мой Ромео.. мой Ромео..

96. – Приказано, весь хлеб на фронт.

97. – Но город требует продовольствия.

98. – Скомбинируем.

99. – Послушай, Соня, что хуже.

100. – Голод или холод.

101. – Дано сие Продкомиссару.. товарищу

102. – в том, что ему поручается производить обмен полушубков и валенок на продовольственные продукты.

103. – Приказываю, эшелон с хлебом немедленно на фронт.

104. – Вагоны с обмундированием немедленно отцепить..

105. – Гениальная полова, этот Штрамбрандт.

106. – Комбинатор.

107. – Перепадет всем, кому надо.

108. – Друзья, судьбой мы хранимы.

109. – Переживаем ужасный век

110. – Мы сохраним костюм и гримы

– Наш комиссар, наш шеф любимый,

– Весьма приятный человек.

111. – Меценату "пролетарского искусства", ура..

112. – Долго ли еще мы будем пить чай вприглядку.

113. – Мсье комиссар.

114. – Будет и сахар, тов. Джульетта.

115. – За неоднократное нарушение приказаний.

116. – За превышение власти.

117. – За использование служебного положения, постановили:

118. – Присудить Соломона Штрамбрандта..

119. – Взявши оружие в руки

I20. – Мы его не выпустим.

I2I. – Нехорошо, Горелик.

I22. – А разве хорошо, Штрамбрандт.

~~I23. – И ты будешь стрелять в меня, Горелик.~~

I24. ~~А разве не надо стрелять в тебя, Штрамбрандт.~~ А разве не надо стрелять?

I25. – Надо стрелять в тебя Штрамбрандт.

I26. – Гоним белых, аж пищат..

ЧАСТЬ ПЯТАЯ

I27. [illegible] первый [illegible] еврейская книга «[illegible]» [illegible] Украины.

I28. – Да еще проскакивает во все щели НЭПА.

I29. – Горемыка/?/

I30. – Некогда, мы думали, что ты уже давно убит.

I3I. – Очередная [illegible], когда столько работы.

I32. – Кто же он тебе наконец будет

I33. – Начальник обувной фабрики.

I34. – Ну и машина, сто подметок враз приделает..

I35. – Поднажмем, мы с ним в Губкоме, вырвем из треста.. новейшей конструкции.

I36. – Молодцы вы с ними, черт вас возьми.

I37. – Фордизм.

I38. Выписка из приказа: За небрежность в работе, прогулы и пьянство уволить Назаренко, Хайкина и Гудзя. Директор Горелик.

I39. – Когда ты служил у меня, я, кажется, не запрещал тебе выпить..

I40 – У, у, у, жиды.

I4I. – Вся наша надежда на тебя, Давидка, Натанович

I42. – У тебя есть кожа, ты нам должен помочь.

I43. – Будет товар, начнем что-нибудь делать.

I44. – Сапожники будут сапожничать, а другие как-нибудь обернутся.

I45. – Надо же как-нибудь выкручиваться.

I46. – Выкручиваться. Опять комбинировать.

I47. – Опять торговля.

I49. – Частную мастерскую "Парижский шик" – братья Шульманы ему не задушить.

I50. – Как бы ему самому не скрутили шею.

I5I.– Поборемся.

I52. – За что б-о-р-о-л-и-с-ь.

I53. – Тогда устрой нас у себя.

I54. – Дай работу.

I55. – Ты ведь свой.

I56. – Ты еврей.

I57. – Тут нет своих.

I58. ~~– Приму в порядке очереди. через биржу труда.~~

Трудящихся приму через биржу труда в порядке очереди, остальным...

I59. – Как директор на заводе сокращение ведет.

I60. – В одни двери выгоняет,

А в другие наберет.

I6I. – Своих пристраиваешь.

I62. – Так вам и надо.

I63. – Не ожидали мы этого от Горелика.

I64.– Может быть, Горелик и прав, но что же все-таки делать местечковому бедняку.

I65. – Втянуть в тяжелую индустрию, организовать переселение на землю.

I66. – Вот ближайшие задачи, поставленные партией.

I67. ~~– А с классовым врагом, антисемит ли он или еврей, борьба без пощады, без сожаления.~~

А с классовым врагом, еврей он или не еврей,
борьба без пощады и сожаления.

I68. – Как на фронте.

I69. – Он жив и умереть ему мы не дадим.

I70. – Умрет он или будет жить, дело не в этом. Тысячи, вырванные из местечковых болот, тысячи подобных ему не отступят в борьбе. В шеренгах пролетариата они пойдут на штурм старого мира, за новый интернациональный социалистический мир /из статьи о тов. Горелике./

I7I. – Нам ничего не страшно.

I72. – От земли.

I73. – От заводов.

I74. – Растет новое поколение.

I75. – Старому местечку конец.

Краткое либретто: Путь местечкового подмастерья Давидки Горелика через войну, империалистическую и Гражданскую войну к современности. Неопределенное сознание местечкового бедняка выкристаллизовывается в интернациональное классовое сознание.

Указанные надписи верны.

Предс. Главного Комитета
по контр. за репертуаром /подпись/

I8 ноября I930 года

Завед. Кино-Секцией /подпись/
Секретарь кино-.....отдела /подпись/

«ЄВРЕЇ В СРСР»

Режисер Г.Рошаль розпочав працю над фільмом «Євреї в СРСР». Фільм буде зроблено в звуковому та німому варіянтах.

Журнал "Кіно" 1930. №1

ЗЕМЛЯ ЗАВОЙОВАНА

Давид Гофштейн і Цезар Солодар здали київській кінофабриці замовлений їм сценарій художнього фільму з життя евреїв-хліборобів під назвою «Земля завойована». За ухвалою художнього відділу фабрики сценарія було передано на розгляд єврейської громадськості.

Сценарія обмірковано було на зборах в Київському Будинкові Єврейської Культури, де були представники ТОЗЕТ'у, єврейських літорганізацій, рабкорівського та театрального гуртків «Пролетарської Правди». Ці збори, які скликано було нацменом Окрнаросвіти, схвалили сценарій, визнавши, що хоч в сценарій треба внести деякі зміни, але нема чого відтягати його фільмування. Так само схвалено сценарій з деякими змінами єврейською громадськістю Харкова та Вінниці.

Тепер сценарій на остаточний розгляд передано до Вищого Репертуарного Комітету Наркомосвіти.

"Кіно-газета" 1930. 30 травня

КОМИТЕТ по ДЕЛАМ КИНЕМАТОГРАФИИ при СНК СССР

Управление по контролю за кинорепертуаром

9 октября 1945 г.

Разрешительное удостоверение № 940/45

Управление по контролю за кинорепертуаром разрешает звуковой кинофильм „НЕПОКОРЕННЫЕ" производства Киевской киностудии 1945 г. к демонстрированию в пределах СССР для всякой аудитории без срока.

Сведения о кинофильме:

1. Жанр—киноповесть
2. Частей—11, метров—2590,13
3. Сценаристы:—Б. Горбатов, М. Донской
4. Режиссеры:—М. Донской, Р. Перельштейн, Е. Зильберштейн.
5. Композитор—Л. Шварц

Примечание. Копии разрешительных удостоверений—оформленные монтажные листы сопровождают каждую копию кинофильма и предъявляются по требованию органов контроля.

За Начальника Управления по контролю за кинорепертуаром
Мензатов

ПЕРВАЯ ЧАСТЬ

№№ кадра	План	Метраж*	Содержание кадра
1.	Ндп.	2,08	(Из . этм.) НЕПОКОРЕННЫЕ. (Музыкальная увертюра, заканчивающаяся в кадре 15.)
2.	Ндп.	1,46	(Шторка.) Авторы сценария: *Б. Горбатов, М. Донской.*
3.	Ндп.	1,42	(Шторка.) Постановка *Марка Донского.*
4.	Ндп.	1,26	(Шторка.) Главный оператор *Б. Монастырский.*
5.	Ндп.	3,21	(Шторка.) Режиссеры: *Р. Перельштейн, Е. Зильберштейн.* Композитор — *Л. Шварц.* Художник — *М. Уманский.* Звукооператор — *А. Бабий.*
6.	Ндп.	2,47	(Шторка.) Второй оператор — *М. Черный.* Ассистенты режиссера по монтажу: *П. Горбенко, И. Карпенко.* Художник-гример — *И. Лясковский.*
7.	Ндп.	3,46	(Шторка.) *В главных ролях:* Тарас — *А. Бучма* [redacted] — [redacted] Евфросинья — *Л. Карташева* Степан — *Д. Сагал* Андрей — *Е. Пономаренко* Настя — *В. Славина*

* Цифры перед запятой указывают количество полных метров, содержащихся в данном плане; цифры после запятой — количество кадров, содержащихся в данном плане сверх полных метров.

Доктор Арон Давидович-В. Зускин

3

Примечания

Кинопрокатчики

1. Г. Рошаль. Кинолента жизни. М., 1974. С. 55—56.
2. «Сине-Фоно». 1911. №12. С.7.
3. Вся кинематография. М., 1916. С.30.
4. Гинзбург С. Кинематография дореволюционной России. М., 1963. С.331.
5. Ландесман М. Так починалося кіно. К., 1972. С.118.
6. «Сине-Фоно». 1910. № 7.
7. «Сине-Фоно». 1910. №16.
8. Гинзбург С. Кинематография дореволюционной России. М., 1963. С.142.
9. «Сине-Фоно». 1910. № 5.

«За океаном»

1. Лихачев Б. С. Кино в России (1906 — 1926). Ч.1. Ленинград.1927. С.108.
2. Бернштейн А. Фильмы о еврейской жизни и дореволюционная Россия. Вестник еврейской советской культуры. М., 1990. 14 марта.
3. Гинзбург С. Кинематография дореволюционной России. М., 1963. С.142.
4. Лихачев Б. С. Кино в России (1906 — 1926) Ч.1. Ленинград. 1927. С.107.
5. Янгиров Р. «Черты оседлости» на экране и за экраном. ВЕК. Рига. 1990. № 3. С.38.
6. Бернштейн А. Фильмы о еврейской жизни и дореволюционная Россия. Вестник еврейской советской культуры. М., 1990. 14 марта.

М. Гроссман

1. Вся кинематография. М., 1916. С.17.
2. Гинзбург С. Кинематография дореволюционной России. М., 1963. С.43.
3. Там же. С.60, 63.
4. Кандель Ф. Очерки времен и событий. Из истории российских евреев. Иерусалим. 1994. С.270.
5. Hoberman J. Bridge of Light.Yiddish Film Between Two Worlds.N.Y. 1991. P.23.
6. Ландесман М. Я. Так починалося кіно. К. 1972. С.115—116.

«Мизрах»

1. Кине-журнал. 1915. № 1—2
2. Hoberman J. Bridge of Light.Yiddish Film Between Two Worlds.N.Y. 1991. P.15.
3. Гинзбург С. Кинематография дореволюционной России. М., 1963. С.162.
4. «Сине-Фоно». 1913. № 25. С.38.
5. «Сине-Фоно». 1915. № 8.
6. Очерк истории еврейского народа. Под редакцией проф. Ш. Этингера. Иерусалим. 1990. С.568

А. Аркатов

1. «Сине-Фоно». 1917. №№ 15—16.
2. «Сине-Фоно». 1910. № 23. С.15.
3. Гинзбург С. Кинематография дореволюционной России. М., 1963. С.145.
4. Shmeruk Chone. Sholom Aleikhem. His Life & Literary Work. Tel-Aviv. 1980. P.74.
5. Hoberman J. Bridge of Light. Yiddish Film Between Two Worlds.N.Y. 1991. P.46.

И. Сойфер и Г. Брейтман

1. «Сине-Фоно» 1912. № 20
2. Кандель Ф. Очерки времен и событий. Из истории российских евреев. Иерусалим. 1994. Ч.3. С. 283.

3—5. Долинский М. Черток С. По следам пропавшего фильма. «Искусство кино». 1966. № 8. С. 50—54.

6. Журнал «Сине-Фоно». 1913. № 3.
7. Самое важное из всех искусств. Ленин о кино. М., 1973. С.16, 211.
8. Янгиров Р. «Черты оседлости» на экране и за экраном. ВЕК. Рига. 1990. № 3. С.37.
9. Гинзбург С. Кинематография дореволюционной России. М., 1963. С.354.
10. «Последние новости». Киев. 1913. 28 октября. С.3.
11. Журов Г.В. «З минулого кіно на Україні». К. 1959. С.76.

За океаном. Часть вторая

1. История советского кино. Т.1.1917—1931. М.1969. С. 21—22.
2. Там же. С.165.

Примечания к главе 3

А. Вознесенский

1. Історія українського радянського кіно. Т. 1. 1917—1930. С. 27, 67, 70, 224.

2. А. Ханжонков. Первые годы русской кинематографии. С. 70.

3. Великий Кинемо. Каталог сохранившихся игровых фильмов в России. М., 2002. С.212.

4. Гинзбург С. Кинематография дореволюционной России. М., 1963. С. 294

5. Великий Кинемо. Каталог сохранившихся игровых фильмов в России. М., 2002. С.10—11.

6. Журнал «Проектор». 1917 № 17, 18.

7. Гинзбург С. Кинематография дореволюционной России. М., 1963. С. 347.

8. Історія українського радянського кіно. Т. 1. 1917—30. С. 70.

9. Там же. Стр. 27.

10. История советского кино. Т. 1. 1917—1931. М., 1969. С. 196.

11. Материалы ЦГАЛИ и воспоминания жены писателя М.А. Явор.

Г. Гричер

1. Рискинд Вениамин (отчество, даты рождения и смерти не установлены), писатель и кинодраматург. Автор рассказов из еврейской жизни, пьесы «Берчик» (середина двадцатых годов). В. Рискинд писал музыку и тексты на идиш. Был автором-исполнителем еврейских песен. Они вошли в сборник «Цен лидер» («Десять песен»).

2. «Кіно-газета». 1929. 5 марта.

3. Газета «Кино». 1925. 1 декабря.

4. Hoberman J. Bridge of Light. Yiddish Film Between Two Worlds. N.Y. 1991. P. 140.

5. Зац Моисей Борисович, родился в 1904 году в Одессе. С 1922 года занимался журналистикой. С 1924 года работал сценаристом на Одесской киностудии. По сценариям М. Заца было поставлено десять игровых фильмов. Самые известные из них «Сумка дипкурьера» (1928, реж. А. Довженко, сценарий написан совместно

с Б. Шаранским) и «Ночной извозчик» (1929, реж. Г. Тасин). М. Зац автор сценариев на еврейскую тему. Вместе с Б. Шаранским он написал сценарий фильма «Крик в степи», или «Дочь раввина» (1929, режиссер В. Баллюзек), и сценарий фильма «Накануне» по мотивам рассказа А. Куприна «Гамбринус» (1929, реж. Г. Гричер). Во время Великой Отечественной войны М. Зац воевал в партизанском отряде. Погиб в бою под Одессой.

6. Бажан Микола. «Раздумья и воспоминания». М., 1983. С. 264—265.

В. Вильнер

1. «Советский экран».1927. № 7.

2. Газета «Вечерние Известия». Одесса. 1927. 18 января.

3. Островский Г. Одесса, море, кино. Одесса, 1989. С. 132.

4. Там же. С. 132.

5. Hoberman J. Bridge of Light. Yiddish Film Between Two Worlds.N.Y. 1991. P. 127.

6. Исаак Бабель. Сочинения. Т. 2. М., 1990. С. 569—571.

7. Газета «Вечерние известия». Одесса. 1927. 2 апреля.

8. Лазурин Соломон Моисеевич (1898—1959), работал сценаристом ВУФКУ с 1923 года. В двадцатые и тридцатые годы по его сценариям было снято десять игровых фильмов. За сценарий фильма «Борьба гигантов» (1926, реж. В. Турин) он получил премию на всеукраинском конкурсе, а фильм был куплен рядом европейских стран. В 1927 году по сценарию С. Лазурина реж. Г. Стабовой поставил фильм «Два дня», который пользовался успехом в Союзе и за границей, демонстрировался в США. В 1928 году С. Лазурин написал сценарий фильма на еврейскую тему «Глаза, которые видели» (реж. В. Вильнер). В пятидесятые годы работал в научно-популярном кино.

9. «Советский экран». 1929. № 2.

10. The New York Times Film Review. 1934. February 19.

Т. Адельгейм

1. Из архива Т.Ф. Адельгейм.

2. Газета «Кино». 1925. 14 мая.

3. История советского кино. Т. 1. 1917—1931. М., 1969. С. 611.

4. Черненко М. Красная звезда, желтая звезда. С. 44—46.

5. Из архива Т.Ф. Адельгейм.

А. Роом

1. Шкловский Виктор. Жили-были. М., 1968. С. 455—456.

2. Шкловский В. С точки зрения ветра. «Советский экран» 1926. № 39.

3. Очерк истории еврейского народа. Под редакцией проф. Ш. Этингера. Иерусалим. 1990. С. 642—644.

4. Шкловский Виктор. Жили-были. М., 1968. С. 455—456.

5. Очерк истории еврейского народа. Под редакцией проф. Ш. Этингера. Иерусалим. 1990. С. 650.

6. История советского кино. Т. 1. 1917—1931. М., 1969. С. 380.

7. История советского кино. Т. 2. 1931—1941. М., 1973. С. 381.

Г. Рошаль и В. Зускин

1. «Кіно-газета» 1930. 30 марта.

2. Любомирский О. «Михоэлс». М., 1938. С. 18.

3. Variety. 1931. Jul. 28.

М. Донской

1. Ю. Ханютин. С дистанции времени. «Марк Донской». М., 1973. С. 49.

2. М. Донской. О себе и своем призвании. «Марк Донской». М., 1973. С. 10.

3. Н. Ужвий. Фильмы, друзья, годы. М., 1977. С. 40.

4. М. Донской. О себе и своем призвании. «Марк Донской». М., 1973. С. 24

5. А. Шлаен. Бабий Яр. Киев. 1995. С. 30.

6. Там же. С. 27.

7. Ганс Клеринг. Требовательность. Цит. по кн. «Марк Донской». М., 1973. С. 249

8. И. Крути. «Непокоренные» на экране. Цит. по кн. «Марк Донской». М., 1973. С. 105

9. Мидо Массимо. О реализме Донского. «Revista cinematografica». Roma. 1948. Цит. по кн. «Марк Донской». М., 1973. С. 222.

10. Советские художественные фильмы. Аннотированный каталог.

11. М. Донской. О себе и своем призвании. Цит. по кн. «Марк Донской». М., 1973. С. 25.

JEWISH FILMMAKERS IN UKRAINE

1910–1945

Synopsis

This book is based on the materials of the exhibition and retrospective of the film "Jewish Filmmakers in Ukraine. 1910 – 1945", which were first shown in Kiev in September 1991, during the Memorial Week devoted to the 50th anniversary of the Babiy Yar tragedy.

For more than forty years until the "perestroika" period in the former Soviet Union, the Jewish topic was closed to discussion. No new movies were recorded, while old ones were kept in silence.

Materials on the Jewish cinema were to be gathered literally bit-by-bit in the state archives of Kiev, Moscow, and Odessa. Some photographs were found in family archives that miraculously survived. Many materials were found in film periodicals of the 1910-s and 1920-s.

All informational and graphic materials showed that films on the Jewish life occupied a significant place in the repertoire of Ukrainian film studios both before the October Revolution and under the Soviet rule in the middle of the 1920-s.

The beginning of the twentieth century became the time when the originality of the culture of the Yiddish-speaking East-European Jews was colorfully demonstrated in literature, theater, painting, and music. Due to this effort, the world could see the special lifestyle and character of thinking of a nation that for a long time existed in artificial isolation, in the so-called "Jewish pale". Jewish cinema, with all of its topical and artistic characteristics, emerged as a phenomenon that was generated by the Yiddish culture and thus it is no wonder that it shared its tragic destiny in the future.

Understanding that Jewish directors, actors and scenarists that worked in film studios of Odessa and Kiev for many years were part and

parcel of the multinational creative environment, which then existed in Ukraine and Russia, we nevertheless would like to emphasize their belonging to the persecuted culture, historical memory and realities of the life of the Jewish people. That is why the name of the exhibition and the retrospective was to a large degree polemical, breaking the recognized definitions, according to which every filmmaker that worked before the Revolution was considered a Russian one, while those working during the former USSR were considered Soviet ones.

The book bears the same name as the exhibition – "Jewish Filmmakers in Ukraine. 1910–1945". It preserves the documentary nature of the material on the work of directors, actors and organizers of film production and distribution. The cast is as important in a book as its text. The text is mostly composed of biographical articles based upon facts that were found in various sources – in publications on cinematology, in the periodical press, in archival scenarios and librettos to Jewish films.

The publication of the book became possible due to the support of the American Council of Learned Societies (ACLS) and the Jewish Studies Institute.

Chapter 1. 1910-1917

In the beginning of the twentieth century, 5.5 million Jewish people lived in the territory of today's Ukraine, Poland, Belarus, and the Baltic countries. At the time it was the western border of the Russian Empire. All of them had the Yiddish language, rituals of Judaism, ancient traditions of community life, and special cultural environment in common. On top of these, they had no civil rights but plenty of humiliating anti-Jewish laws and restraint within the areas of the Jewish pale.

So it comes as no surprise that the cinematograph of brothers Lumear, which was rapidly spreading throughout the whole Europe, reached Russia and became a real window into the big world for the residents of the Jewish pale. Millions of viewers who regularly attended their premiers made up a serious market. That is why the owners and renters of cinemas became pioneers of the Jewish cinematograph. In only a few

years, due to the efforts of thousands of these enterprising people, every town of the Jewish pale boasted a cinema theater.

Solid rent firms had every cinema in many provinces under control. Their owners bought new films in France and Italy and promoted them to the domestic market. *Sergey Frenkel*, the owner of the "Lux" cinema in Kiev, founded the first film-renting company in Ukraine.

The Odessa-based renting company "Brothers Bornstein" and the renting bureau "Arts" in Yekaterinoslav (today's Dnepropetrovsk), owned by a very energetic man, *Isaiah Spector*, were also active in the film market of the Russian Empire.

The screening of Bible stories by French filmmakers brought a lot of profit to the film-renters. In the Jewish pale, the audience took them as stories from the Jewish history which later moved the censorship office to ban demonstration of Bible-based films.

In order to avoid this ban and fill in the gap in the repertoire, film-renters launched the production of domestic films on the Jewish topic. In 1910, the Moscow branch of the "Brothers Pate" company put on the market the first film of the modern Jewish life shot in Russia – melodrama "L'Chaim". The film was a great success in and outside the Jewish pale. The Jewish topic became fashionable. In three years, from 1911 through 1913, more than forty films from the Jewish life were recorded. They were produced by major film studios in Moscow and St. Petersburg, as well as small provincial studios in Poland, the Baltic countries and in Ukraine. In contrast to those produced in large cities, these provincial films were not of a very high quality, but better met the needs of the Jewish audience.

Stable film production on the Jewish topic in Ukraine was established in Odessa, which was considered one of the cultural centers of the European Jewry in the beginning of the twentieth century. In 1912, two film studios launched film production in Odessa almost at the same time.

Miron Grossman, who was known as one of Russia's first cameramen, founded the "Mirograph" studio. Beginning from 1907, Grossman filmed the local chronicles for the Odessa cinema theaters and then began to make fiction movies.

In 1913, "Mirograph" produced the film "Tragedy of a Jewish Student Girl". We should note that most films describing Jewish life talked about

the problems of the Jewish pale. Some of them criticized the communal and religious laws of the pale, claiming their out-of-date nature in the modern world. Others showed the insurmountable difficulties that Jewish people ran into in the hostile world outside the pale. Grossman's film related to the last category of Jewish movies.

The main character, an orphan girl, became a student of city courses, but due to police persecution she had to get registered as a prostitute which later led to her death.

Later, the "Mirograph" studio staged three more films on the Jewish subject: *"Mirra Efros", "To the Old God", and "The Calvary of Human Passions"*. Actors of Jewish theaters played in each of these movies.

The *"Mizrach"* association was not a typical film studio for those times. Its founders were not so much interested in getting profit as in accomplishing their bold idea – to unite the Jews of the whole world through cinematograph.

The Zionist orientation of "Mizrach" can be detected in its very name. The word "mizrach" in Hebrew means "the east". No wonder that the first film produced by this association in 1913 was entitled "The Life of Jews in Palestine". This grand documentary project was openly Palestine-oriented. It was followed by another large-scale fiction picture "The Life of Jews in America" which described Jewish emigration overseas. At the end of this film, its authors came to the conclusion that the new life of the Jewish people is just an intermediate station on their way to the United States and the Promised Land.

In 1917, after the February Revolution when all discrimination of the Jewish people was banned, "Mizrach" launched energetic activities in Jewish film production. They invited *Alexander Arkatov* (*Mogilevsky*) from Moscow to be their artistic director. Arkatov was also famous as the script writer of films "*L'Chaim*" and "*Violin*", as well as the director of a number of other popular Jewish movies such as "*Rachel*", "*The God of Revenge*", "*Sarah's Grief*", and "*David the Blacksmith*".

In Odessa, Arkatov staged the films that the censorship office would have never let out on the screen before. A good example of this is the "*Cantonists*" – a historical drama on the novel "Capture of Recruits" of the Russian-Jewish writer G. Bogrov on the forced recruiting of Jewish

boys into the Russian army of Tsar Nikolay I. Another example is the screening of the novel of outstanding Jewish writer Sholom-Aleichem "*Bloody Joke*" that described an outbreak of anti-Semitism in the Russian Empire in 1912-1913 during the infamous "case of Beilis".

An ordinary civil servant, Mendel Beilis, was arrested in 1911 in Kiev and charged with a ritual murder of Russian boy Andrey Yuschinsky. The tsarist authorities initiated court hearings which lasted for two years. The jury discharged Beilis. But the court process caused a great divide in the Russian society and drew protests from all over Europe and the United States.

In 1912, Kiev theater director *Joseph Soifer* started the production of a fiction movie called "Mysteries of Kiev or the Beilis' Process". Soifer held a parallel investigation into Belis' case, having gone to the "bottom" of the Kiev life for that. In his film he disclosed the facts that the authorities refused to see. In Soifer's version, the boy was killed by real criminals whom he wanted to uncover. With no hope that this film would be ever shown in Russia, its authors took it abroad and it was a big success in different countries of West Europe and the United States.

In 1914, Soifer became the leading director of a newly organized studio "Light-Shadow" in Kiev. Here he produced two films on the Jewish topic – "*Executed by Life*" and "*Murder in the Inn*" according to the novel of Erkman-Chatrian "Polish Jew".

In 1919, soon after the Bolsheviks captured the power in Russia, they nationalized the cinematograph and introduced censorship again. "*Mirograph*" and "*Mizrach*" ceased to exist. Just like many other figures of culture, Arkatov, Soifer and many actors of Jewish theaters moved to live abroad.

Chapter II. Jewish plots

This chapter presents the plots of Jewish films that were popular then – "Moses", "Sacrifice of Abraham", "L'Chaim", "Killer for Need, or Idiot", "Cruel Father", "Kike That Was Baptized", "The God of Revenge", "Fight of Two Generations" ("Mirra Efros"), "Rachel",

“Tragedy of a Jewish Student Girl”, “Sarah’s Grief”, “Hear, o Israel!”, and “The Life of Jews in Palestine”, “The Life of Jews in America”. These plots had been published in the press prior to the October Revolution.

Chapter III. 1917–1945

The Soviet rule crossed out the pre-revolutionary experience and began to create the system of government cinematograph from scratch. The third chapter starts with biographies of those figures who stood at the source of restoration of cinematograph in Ukraine.

Alexander Voznesensky (Brodsky), famous author, dramatist and scenarist, became the founder of Ukraine’s first cinema school. In the beginning of the 1920-s, he organized film courses in Kiev. Future actors and directors received professional training there. Voznesensky was also one of the first theorists of the new film arts in Ukraine. He disclosed his vision of specifics of the filmmaking and the prospects of its development in his book “The Arts of Screen” that was published in Kiev in 1924.

Mikhail Kapchinsky, former soldier of the Red Army who was appointed leader of the Odessa photo and film department, managed to restore the network of city cinema theaters that was destroyed during the civil war. He also arranged for further renting of movies. The book quotes fragments of the non-published reminiscences of Kapchinsky, which clearly manifest the atmosphere of that time. Due to Kapchinsky’s enthusiasm, in the midst of a lot of difficulties, construction of a film studio began in Odessa, which soon became the center of new Ukrainian cinematography.

It is here that the All-Ukraine Photo and Film Department (AUPFD) gathered the most talented and ambitious young Ukrainian intellectuals in mid-1920-s. Among the directors of the studio there were several founders of the new Ukrainian arts of cinema and theater – Les’ Kurbas, Alexander Dovzhenko, and Ivan Kavaleridze.

At that time, the foundation was laid for the Ukrainian national cinema school, bright and original. AUPFD was certainly an ideological organization and fulfilled every decision of the Communist Party, but it was allowed a certain creative autonomy. Studios of AUPFD did not for-

get about the dwellers of the former Jewish pale, since the number of the Jewish population in Ukraine approached 1.5 million in mid-1920-s. In 1925-1930, AUPFD produced a whole number of films about the Jewish life. By their topical characteristics they could be divided into three groups. The first group consisted of films on the poor life conditions of the Jews in tsarist Russia. The second group consisted of films that showed the beginnings of the new Jewish life in the Soviet times. The third group consisted of films in which their Jewish topic was an excuse to unmask political enemies of the Communist Party: Jewish bourgeoisies, religious figures or external enemies.

Production of films on the Jewish subject in Ukraine stopped in 1930 after the closing of AUPFD and elimination of the remains of its autonomy.

One of the directors taken on staff of the Odessa film studio to implement Jewish film projects was *Grigory Gricher* who became famous as one of the authors of the scenario and assistant director of the film "Jewish Luck" where Michoels starred.

In 1926, Gricher directed the production of "The Wandering Stars" at the Odessa film studio. It was the screening of Sholom-Aleichem's novel, on the basis of which famous writer Isaac Babel wrote a dynamic scenario. The film was well received in Ukraine but banned in Russia for "imitation of bourgeois filmmaking".

The best work of Gricher was the screening of Sholom-Aleichem's stories "Through Tears" in 1928. This film shows with sincere sympathy simple residents of a "shtetl" who could smile through their tears despite the hard life and persecution from the authorities. The material of these stories was close to Grincher's understanding as he remembered his own childhood. It helped the director to restore on the screen the atmosphere of the Jewish life and find right types of actors to play in it.

At the Odessa film studio Grincher produced two more movies on the Jewish subject. In 1928, he put out "On the Eve", a film of the tragic destiny of a Jewish musician in Russia, and in 1930, he put out "Suburban Quarters", a film on the problems of everyday anti-Semitism in a young Soviet family.

Theater director *Vladimir Vilner* was invited to the Odessa film studio in 1926 to direct the "Benya Krik" movie according to the stories of

Isaac Babel about famous leader of an Odessa criminal gang. For the Jewish population of Odessa, Benya Krik personified a challenge to the official authorities although its form was not very nice. That is why even during the shooting, the Soviet press demanded that the director expose Benya Krik just as a criminal. As a result the film turned out to be unsmooth and its main character – ambivalent. Since the film did not really "expose" Benya Krik, it was immediately forbidden and was never shown in cinemas.

In 1928, Vilner produced the film "Eyes That Saw". It was a social drama on the class-based confrontation between poor and rich Jews in tsarist Russia during the First World War. The main character is a poor and naive tailor Motele who went to fight as a volunteer to the war but it did not save his family from a pogrom. At the same time rich and shrewd Jew Shklyansky made a profit out of army orders. All situations shown in the film could have taken place in reality but they were composed too tendentiously, well in the spirit of the ideological order of those days.

Tamara Adelgeim starred from 1925 through 1930 in thirteen films and was one of the most popular actresses of the Soviet silent films. Her successful debut after finishing the film school was the role of a mischievous teenage girl Beila in the film "Jewish Luck". This film was staged by chief director of the State Jewish Theater Alexey Granovsky, while creative leader of the Jewish theater Solomon Michoels played the main role – that of Menachem Mendle. "Jewish Luck" became part of history as a unique phenomenon of the Jewish culture and as the most successful Soviet-times screening of Sholom-Aleichem's stories on life in the Jewish pale prior to the October Revolution.

Among the most outstanding roles of Tamara Adelgeim was the main female role in the film "His Excellency" (1927), where she played the wife of Girsh Lekkert, a Jewish shoemaker who was sentenced to death by the tsarist court for an attempt on the life of the Vilno governor.

The dramatic film "Five Brides" that was produced in 1928 at the Odessa film studio speaks of how an ataman of a Petlura detachment captured a little town. Threatening with punishment he demanded that five girls were sent to him in wedding dresses. Under the pressure from the

rabbi and rich Jews, parents gave away their daughters... Tamara Adelgeim played the role of one of the daughters.

It was one of her last roles because in the 1930-s production of films on the Jewish topic radically declined in the Soviet filmmaking.

In 1927, AUPFD put out a documentary film "Jews in the Land". The film described a unique political and economic experiment – an attempt to create Jewish agricultural colonies in Crimea. More than a hundred thousand Jews went there, to the dry steppes of northern Crimea, from their towns and villages destroyed by the war and the revolution.

AUPFD made the "Jews in the Land" film on the order of the Jewish-American organization "Agro-Joint" that sponsored the developing of lands.

Abram Room directed this film. He was one of the brightest Soviet directors who started his creative way as the leader of a Jewish theater in Vilno.

The film showed ordinary people who gradually grew accustomed to their new and unusual way of life. Room showed how the new settlers, who have never worked on the land before, begin to build houses, find water, plow fields with tractors and plant vegetable gardens. The director did not conceal the fact that it was not all that easy, but as the film went on the viewers saw – survival is possible.

Stalin's collectivization and Hitler's occupation impeded these plans. Today, Abram Room's film is the only documentary testimony of this stage of the Jewish history.

One of the classics of the Soviet cinematograph, *Grigory Roshal*, produced three films on the Jewish subject. The first one, "His Excellency", or "Girsh Lekkert", was made in 1927. The third one, an anti-fascist film "The Oppengeims Family", in 1938. His second film, about the Jewish life, "Man from Little Town", was made at the Odessa film studio in 1930, at the turning historical point, when ideological and economic foundations of the future Soviet empire were laid. The aftereffects of these political changes were especially evident in Ukraine. They came even to the former Jewish pale that was still preserving the remains of its ethnic and cultural traditions.

"Man from Little Town" is a story of how a nice Jewish boy by the name of David Gorelik, a journeyman in a little town, became a commissioner and leader of a Soviet enterprise, merciless to those whom he considered his "class enemies". In his film Roshal revealed a new social type – a Jew who traded the faith of his fathers for the ideas of international brotherhood of workers and who became fanatically committed to them. His film was a foreboding of the future tragic events of rapid and forceful assimilation of the Soviet Jews.

Benjamin Zuskin played the role of David Gorelik. He, along with Solomon Michoels, was a creative leader of the State Jewish Theater and was highly respected among the Jewish people. This was one of the reasons why he was invited to play the role of the Jewish commissioner.

The authorities did not receive Roshal's film very well, and Zuskin escaped the sorrowful destiny of a "positive Jew" in the Soviet cinematograph. Moreover, in the 1930-s, the actor played other roles of various Jewish characters.

Among them was a small but bright role of the Jewish clerk Arye in one of the best films on the Jewish subject, "The Border". It was a film on the hopeless life of Jewish people in bourgeois Poland. In the same year 1935, the film "Seekers of Happiness" came onto the screens of cinema theaters. The film described the first Jewish settlers in Birobidzhan, the swampy lands of the Far East.

The "Seekers of Happiness" film had its own "air man", Pinya Kopman. It was a typical Jewish man from a little town who dreamt of having his own business. In the atmosphere of Soviet labor days he looked like a "foreign bourgeois element". The role of Pinya brought great popularity to Zuskin. His character looked very natural and alive next to the featureless characters of Jewish collective farmers. Soviet ideologies would have dearly liked to discredit the "air man", to expose it and send him to the garbage heap of history together with the Jewish folklore, literature and ethnic traditions but Zuskin's talent prevented them.

Famous Soviet film director *Mark Donskoy* was recognized a classic of the world's cinematograph for his best movies. He worked at the Kiev film studio when the Second World War broke out. Donskoy made three films on this national tragedy. The first one, "How Steel Was

Hardened", was shown to the soldiers at the front already in 1942. The second one, "Rainbow", about the feat of a simple Ukrainian peasant girl, was out on the screens in 1943. This film caused great public response not only in Russia. US President Franklin Roosevelt sent a telegram of gratitude to the film director, saying that the "Rainbow" will be shown to the American public with the greatness it deserves.

In 1944, soon after the liberation of Kiev from the Germans, Donskoy began the shooting of another film, "The Unconquered". The film described the horrors of the German occupation and spontaneous opposition to the fascists.

Mass destructions of the Jewish population of Kiev by the Germans became known long before the Soviet troops entered the city. There is no doubt that Donskoy went to the site of the tragedy. His emotional shock from the visit to Babiy Yar, meetings with eyewitnesses of this tragedy moved Donskoy to make the Holocaust the main theme in "The Unconquered". In the film it is first of all embodied in the character of Doctor Aron Fishman, who courageously and with dignity went to share the fate of his kinsmen. Benjamin Zuskin brilliantly played the role of Doctor Fishman. Meanwhile episodes when the Jews passed through the town and the fascists shot women, old people and children demonstrated the best features of Donskoy's directing style – psychological depth and tragic force.

Donskoy's artistic reconstruction of the events with documentary accuracy left no doubt that it was the Babiy Yar tragedy that was shown on the screen. It was mentioned in reviews of this film published in the central press in 1945, immediately after "The Unconquered" went out on the screen. In 1946, Mark Donskoy's film was sent to the Seventh International Film Festival in Venetia and was awarded with the Golden medal there.

A year later, Stalin joined in the "final solution" of the Jewish question in the Soviet Union. The attitude of the authorities radically changed to the subject of the Holocaust. No mentioning of it was any longer permitted. Every effort was put into the attempt to cross it out of people's memory. But Donskoy's film got preserved and reached our days as the last chapter of the history of the Soviet Jewry as captured on film.

Chapter VV. Jewish Plots. 1910–1945

This chapter quotes archival sources to present fragments of literary and directory scenarios of such films as “Benya Krik”, “Wandering Stars”, “Eyes That Saw”, captions to the films “On the Eve”, “Five Brides”, “Suburban Quarters”, “Man from Little Town”, censorship documents, and responses of the Soviet press to the films on the Jewish life.

Photo materials presented in book

1910 | 1945

Chapter I. 1910–1917

Film Distributors

1. Advertisement of one of the first illusion theaters. Beginning of the 20th century.

2. Advertisement of a film distribution company – the S. Mintus Trading House (Riga).

3. Advertisement of the "Kosmofilm" company (Warsaw).

4. Advertisement of the "Lucifer" joint-stock company of film distributor S. Frenkel (Kiev).

5. An emblem of the "Lucifer" company.

6. Sergey Frenkel and Max Linder, star of silent movies (1913).

7. Advertisement of the film distribution company of Brothers Bornstein (Odessa–Kiev).

8. Advertisement of the film distribution bureau "Art" of I. Spector in Yekaterinovslav (Dnepropetrovsk).

9. Advertisement of a "Bible story" film, "The Life of Moses" (1906).

10. Advertisement of a "Bible story" film, "David and Saul" (1912).

11. Advertisement of the first movie on the Jewish life "L'Chaim" (1910) .

12. Fragments of the "L'Chaim" movie.

"*Overseas*"

1. Advertisement of D. Kharitonov's film company.

2. Jewish actor I. Brandesko (starred in D. Kharitonov's film "Overseas" in 1912). Photo. (Beginning of the 1920-s).

Miron Grossman

3. Miron Grossman – an operator, director, and founder of the "Mirograf" film company. Photo. (1916).

4. "Mirograf"'s pavilion. Photo. (1916).

5. '"Mirograf" Looking for Scripts'. A newspaper ad.

6. Advertisement of movie "Odessa Catacombs" (1913).

The "Mizrach" Association

19. An An emblem и an advertisement of the "Mizrach" association.

20. Advertisement of the film "The Life of Jews in Palestine" (1913). Made by "Mizrach".

21. Advertisement of the film "The Life of Jews in America" (1915). Made by "Mizrach".

22. Advertisement of the film "The War and the Jews" (1915). Made by "Mizrach".

23. Writer Isaac Teneromo, the author of the script of "The War and the Jews" film. Photo. (Beginning of the 20th century).

Alexander Arkatov

24. Alexander Arkatov as a director. Photo. (1910–1913).

25. Advertisement of the filml "Violin" (script by A. Arkatov) (1911).

26. A fragment from the film "Sarah's Sorrow" (director A. Arkatov) (1913).

27. Portrait of the star of the Russian cinematograph Ivan Mozhukhin.

28. I. Mozhukhin as Isaac in "Sarah's Sorrow" (1913).

29. A. Arkatov and I. Mozhukhin at the recording of the film "Sarah's Sorrow". Photo. (1913).

30. Advertisement of A. Arkatov's film "Cantonists". Odessa. (1917).

31. Advertisement of A. Arkatov's film on Sholom-Aleichem's novel "Bloody Joke". Odessa (1917).

32. Advertisement of A. Arkatov's film on Sholom-Aleichem's story "I want to be a Rotshield". Odessa (1917).

Josef Soifer and Grigory Breitman

34. Josef Soifer as a director (1915).

35. Mendel Beilis – the accused of the scandalous anti-Semitic process in Kiev in 1912. Photo of the beginning of the 20th century.

36. Y. Khodakovskaya as Vera Chibiryak. A fragment of I. Soifer's film "Kiev's Mysteries, or the Beilis' Process". Kiev. (1912).

37. I. Soifer as thief Singayevsky, actor S. Kuznetsov as a detective. A fragment of the same film.

38. Advertisement of N. Breshko-Breshkovsky's film "Vera Chibiryak", or "Bloody Slander". Kiev. (1917).

39. An emblem of the "Svetoten" film company. Kiev. (1914).

40. Advertisement of I. Soifer's film "Executed by Life" (From the life of the Kiev Jews).

41. Grigory Breitman as the scenarist of the "Svetoten" studio. Kiev. (1915).

42. G. Breitman business card as of the publisher and the editor of the "Recent News" paper in Kiev.

43. The logo of the "Recent News" paper of October 28, 1913 (the day when the sentence on the Beilis' case was announced).

44. Advertisement of I. Soifer's film "Slaves to Luxury and Fashion" on G. Breitman's scenario. Kiev. (1915).

45. I. Soifer during shooting. Photo. Moscow. (1915).

Overseas. Part Two

46. Certificate of nationalization of the film factory "Mirograf" by the Soviet power (1919).

47. A fragment of A. Arkatov's letter to author N. Yevreinov. USA. (1925).

49. I. Soifer-Osipov. Paris. Photo. (1966).

50. I. Soifer-Osipov's business card (1966).

Chapter II. Jewish Plots

51. An emblem of the "Sine-Fono" magazine.

52. Advertisement of the "Bible-story" film "Moses" (1911).

53. Advertisement of the "Bible-story" film "Sacrifice of Abraham" (1911).

54. Advertisement of "L'Chaim" (script by A. Arkatov) (1910).

55. A fragment of the "L'Chaim" film.

56–57. A fragment of the "Baptized Kike" film made by "P. Timan and F. Reingart" company (1913).

58–59. Advertisement of the "Baptized Kike" Film directed by Ukrainian actors O. Olexeyenko and N. Olexeyenko (1911).

60. Advertisement of the film "God of Revenge" (1912).

61. Advertisement of the film "Struggle of Two Generations" ("Mirra Efros").

62. Advertisement of the film "Rachel" (1912).

63. Portrait of actress R. Reizen who starred in the "Rachel" movie

64–66. Fragments of the film "Sarah's Sorrow" (1913).

67. Advertisement of the "Mizrach" association.

68. A fragment of the film "The Life of Jews in Palestine" (1913).

69–70. Fragments of the film "The Life of Jews in America" (1914).

71. The manifest of the "Mizrach" association on the revival of the Jewish cinematograph after the dethronement of the tsarist regime (1917).

Chapter III. 1918–1925

Alexander Voznesensky

72. Alexander Voznesensky as the author, scenarist, and cinema theorist. Photo. (1920).

73. A letter of writer O. Dymov to A. Voznesensky. Photo of A. Dymov (1920-s).

74. The cover of A. Voznesensky's book "Poets in Love with the Prose" (1910).

75. The cover of A. Voznesensky's book "Agasfer's Path" (1913).

76. Advertisement of the film on A. Voznesensky's play "Tears" (1914).

77. A. Voznesensky. Photo. (1914).

78. Actress V. Yureneva starring in the play and the film "Tears". Photo. (1914).

79. Advertisement of the film "Nikolay II" on A. Voznesensky's script (1917).

80. Certificate of the film arts studio led by A. Voznesensky. Kiev (1919).

81. The curriculum of the film arts courses opened by A. Voznesensky in Kiev. (The 1920-s).

82. Vera Voronina, a student of the courses, a Hollywood star. Photo. (The 1920-s).

83. The cover of A. Voznesensky's book "Film Arts". Kiev. (1924).

84. A fragment of A. Voznesensky's article "Asta Nilsen Wants to Come to Russia" with G. Khmara's portrait. (The 1920-s).

85. The cover of I. Rents' book (the author's new pseudonym.) (The 1920-s).

86. A. Voznesensky exiled to Kazakhstan, two weeks before death. Photo. (1939).

Mikhail Kapchinsky

87. Mikhail Kapchinsky, the first director of the Odessa film studio, film director. Photo. (The 1920-s).

88. M. Kapchinsky. A friendly caricature. (The 1920-s).

89. M. Kapchinsky among the workers of the Odessa film studio. Photo. (1923).

90. Odessa film studio pavilion (1923).

91–92. Odessa types in director M. Kapchinsky's film "Fankoni's Cafe" (1927).

93–94. Jewish films in the Ukrainian "Cinema" magazine (1926).

Grigory Gricher

95. Sholom-Aleichem. Photo with inscription
"Why do Jews need their own land?".

96. Grigory Gricher, director and scenarist. Photo. (The 1920-s).

97. G. Gricher. Photo. (The 1920-s).

98. G. Gricher shooting from the air. Photo . (The 1920-s).

99. Advertisement of the film "Jewish Luck" (1925),
one of whose scenarists was G. Gricher.

99. Actors of the Jewish Chamber Theater, participants
in the "Jewish Luck" film. Photo. (1924).

100. Maria Begam, an actor of the Jewish Chamber Theater,
the wife of G. Gricher. Photo (1924).

101. Advertisement of G. Gricher's film
"The Wandering Stars". Odessa. (1926).

102. Actor N. Kutuzov starring as Leo Ratkovich.

A fragment of "The Wandering Stars" film (1926).

103. G. Gricher. A friendly caricature (1926).

104. G. Gricer in the photo
of the best film directors
of VUFKU. Odessa (1927).

105. A working moment during the shooting

of G. Gricher's film "Through Tears".
Odessa. (1928).

106. G. Gricher. Photo. (1927).

107–112. Jewish characters of the film "Through Tears".

Fragments of the film.

113. Advertisement of the film “Through Tears” for distribution in the United States (The 1920-s).

114–115. Fragments of G. Gricher’s film “On the Eve” on A. Kuprin’s story “Gambrinus”. Odessa. (1928).

116. Advertisement of the “On the Eve” film.

117–118. Outstanding Ukrainian actor Amvrosy Buchma starring as Sashka, the musician, in the “On the Eve” film (1928).

119. Advertisement of G. Gricher’s film “Suburban Quarters” Odessa. (1930).

120. Georgian actor Nata Vachnadze. Photo. (The 1920-s).

121. N. Vachnadze starring as a Jewish girl Dorah in the “Suburban Quarters” (1930).

122–123. G. Gricher’s drawings on the Jewish subjects.

Vladimir Vilner

124. Vladimir Vilner, film director. Photo. (The 1920-s).

125. Portrait of author Isaac Babel, scenarist of the “Benya Krik” film (The 1920-s).

126. Advertisement of V. Vilner’s film “Benya Krik” with fragments of the film. Odessa (1926).

127. Bandit Benya Krik as a regiment commander of the Red Army. A fragment of the film.

128. Y. Shumsky, a famous Ukrainian actor. Photo. (The 1920-s).

129. Y. Shumsky starring as Benya Krik. (1926).

130–131. Benya Krik's gangs in the Jewish cemetery. Fragments of the film.

132. Y. Shumsky starring as Mendel Krik in V. Vilner's play "Sunset". Odessa. (1928).

133–134. Advertisement of V. Vilner's film "Eyes That Saw" ("Motele Shpindler") Odessa. (1928).

135. Solomon Lazurin, the author of the script of the "Eyes That Saw". (1926).

136. A sketch of famous film artist, Josef Shpinel, to the "Eyes That Saw" movie.

137. A fragment of the "Eyes That Saw".

138. Y. Solntseva, a star of the 1920-s, starring as Rosa in the "Eyes That Saw". Photo (The 1920-s).

139. Vladimir Vilner. Photo. (The 1930-s).

140. V. Vilner and leading actors of the Kiev Ukrainian Theater of I. Franko. Photo. (1941).

Tamara Adelgeim

141. Tamara Adelgeim. Photo from the "Berliner Illustrirte Zeitung" newspaper. (The 1920-s).

142. Tamara Adelgeim, the film actress. Photo. (The 1920-s).

143. Rafail Adelgeim, the theater actor. Photo. (Beginning of the 20th century).

144. Robert Adelgeim, the theater actor. Photo. (Beginning of the 20th century).

145. Advertisement of a series of films with the participation of Rafail Adelgeim 1915).

146. T. Adelgeim among young actors
who graduated from the film school. Photo (1923).

147. Advertisement of the "Jewish Luck" film (1925).

149–152. T. Adelgeim starring as Beila
in the "Jewish Luck" film.

153. Certificate signed by film director A. Granovsky (1925)
that the actress starred in his film "Jewish Luck".

154–155. T. Adelgeim in "The Wandering Stars" (1926)
and "Mitya" (1927).

156. Advertisement of the film "His Excellency" (1927).

156–157. T. Adelgeim as Rivele, the wife of Girsh Lekkert,
in the film "His Excellency" (1927).

158. T. Adelgeim and her husband, film director Solovyev (1929).

159. Advertisement of the film "Five Brides" (1929).

160. A fragment of the film "Five Brides" (1929).

161–162. T. Adelgeim as a Jewish girl who was hostage
in the "Five Brides" film (1929).

163. Amvrosiy Buchma, the outstanding
Ukrainian actor. Photo. (The 1920-s).

164. A. Buchma as Leiser in the "Five Brides" film (1929).

165. A. Buchma as Yosele the fool
in the "Five Brides" film (1929).

166. T. Adelgeim starring and as the author
of libretto in the film "Lame Girl" (1930).

167. T. Adelgeim . Photo. (The 1950-s).

168–169. Letters from figures of culture with the request
to admit T. Adelgeim to the Union of Cinematographers
of the Soviet Union. (The 1950-s).

Abram Room

170. Abram Room, film director (The 1920-s).

171–172. A. Room. Photo and his “residential permit” – a special permit that every Jewish student of the Imperial University needed (1914).

173–174. A. Room. Photo и his “residential permit” (1915).

175. A. Room, film director of the Revolution Theater. Photo. (1924).

176–177. A. Room thinking. Photo (The 1920-s).

178. Vladimir Mayakovsky, famous poet, author of inscriptions to A. Room’s film “Jews in the Land”, and Lilia Brik, organizer of the film shooting. Photo. (The 1920-s).

179. Victor Shklovsky, author of the scenario of the “Jews in the Land” film, and Vladimir Mayakovsky. Photo. (The 1920-s).

180. A. Room. Photo. (The 1920-s).

181–183. Jewish colonists. Fragments of A. Room’s film “Jews in the Land”. (1927).

184. A. Room at the UFA studio. Berlin. Photo. (1930).

185–186. Fragments of A. Room’s film “A Strict Boy” that was forbidden by censorship (1935).

187–188. A. Room at the shooting of the film “Wind from the East”. Photo. Kiev. (1939).

189. A. Room. Photo. (The 1940-s).

190. A. Room. Photo. (The 1960-s).

Grigory Roshal and Benjamin Zuskin

191. G. Roshal, film director. Photo. (The 1930-s).

192–193. Advertisement of G. Roshal's film "His Excellency" (1927).

194. B. Zuskin starring as David Gorelik in G. Roshal's film "A Man from a Little Town". Odessa. (1930).

195. Actor of the State Jewish Theater, Benjamin Zuskin. Photo. (The 1930-s).

196. B. Zuskin as Ben-Akibah in the "Uriel Akostah" play. Photo. (1919).

197. V. Suzkin as the fool in the "King Leer" play. Photo. (1935).

198. The State Jewish Theater in Kiev . Photo. (1925).

199–200. Actors of the State Jewish Theater visiting Mark Chagal. Photo. France. (1928).

201–202. B. Zuskin in "A Man from a Little Town" film.

203. A fragment of "A Man from a Little Town" film with G. Roshal's words "My favorite film".

204. G. Roshal. A friendly caricature. (The 1930-s).

205. B. Zuskin and F. Ranevskaya. A photo test to the film "The Last Cab" (1939).

206–207. B. Zuskin as Pinya Kopman in the film "Seekers of Happiness" (1935).

Mark Donskoy

208. Mark Donskoy, the film director (the 1940-s).

209. M. Donskoy in young age (beginning of the 1920-s).

210. Advertisement of M. Donskoy's film "Rainbow" (1942).

211. M. Donskoy and actress N. Uzhviy in shooting the "Rainbow" (Ashgabat, 1942).

212. A working moment during the shooting of the "Rainbow". Photo. (1942).

213. M. Donskoy and A. Room in the placard of "Directors of the Best War Films" (1945).

214. B. Zuskin and A. Buchma in M. Donskoy's film "The Unconquered". Kiev. (1944).

215. Benjamin Zuskin as director Aron Fishman.

216. A fragment of the film. German occupation – a doctor with a six-point star on his sleeve. "The Unconquered". Kiev. (1944).

217. A fragment of the film – Babiy Yar. "The Unconquered". Kiev. (1944).

218. B. Zuskin with his granddaughter. Photo. (The 1940-s).

219. M. Donskoy. Photo with his autograph (the 1960-s).

Chapter IV. Jewish Plots. 1918–1945

220. A card with A. Voznesensky's and A. Blok's poems (1925).

223. Documents canceling the show of "The Wandering Stars", IV–6,7,8,9.

224. A placard of "The Wandering Stars", IV-10 (photographs).

224, a. A fragment of "The Wandering Stars" film.

225. Permission to show the "On the Eve" film with censors' remarks.

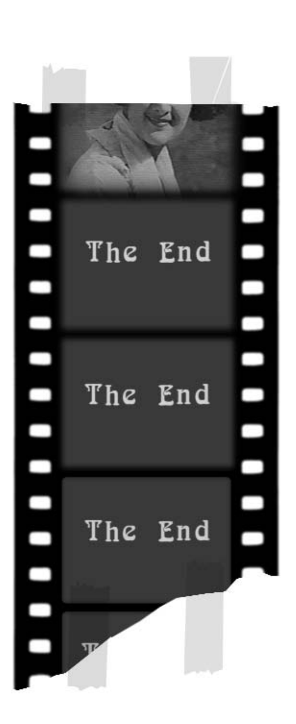
226. Permission to show the "Eyes That Saw" film with censors' remarks.

227. Permission to show the "Five Brides" film with censors' remarks.

228. Permission to show "A Man from a Little Town" film with censors' remarks.

229. The masthead of montage pages to "The Unconquered" film with the name of B. Zuskin cut out by a censor (photograph).

230. Y. Morozov and T. Derev'yanko. The Central State Archive of Literature and Arts. Moscow. Photo. (1991)



ABOUT AUTHORS

Yury Morozov was born in 1947. He is an expert in cinematograph and a candidate of arts studies, as well as the author of a number of publications on the history of the Ukrainian cinematograph and TV. In 1972–1991, he was the editor of the A. Dovzhenko film studio. He has been working on TV since 1992. Morozov was the author and the presenter of Ukraine's first TV program on the Jewish history and culture, "Menorah". Currently, he is the program director of the "1+1" TV channel.

Tatyana Derev'yanko (1930–2001). An honored worker of culture of Ukraine. from 1956, she was permanent director of the museum of the A. Dovzhenko film studio. Derevy'anko was the author of numerous publications; she composed collections of materials on the history of the Ukrainian cinematograph and organized a number of international exhibitions.